Béla Tarr, Ertesi Zaman

Jacques Rancière

Fransızcadan Çeviren: Elif Karakaya



Lemis Yayın 7

ISBN 978-605-86729-6-3

1. Baskı 2016, İstanbul

Yayıma Hazırlayan Baran Bilir

Fransızcadan Çeviren Elif Karakaya

Son Okuma Fikret Karakaya

Kapak Tasarımı Baran Bilir

Baskı ve Cilt A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Otosanayi Sit. Yeşilce Mah. Donanma Sok. 16
Kağıthane/İstanbul
tel 0212 281 64 48
sertifika no 12168

www.lemisyayin.com

Acıbadem Mah. Ulusuluk Sok. 51/1 Kadıköy/İstanbul

tel 0216 326 96 27

e-mail iletisim@lemisyayin.com

sertifika no 25617

Béla Tarr, Ertesi Zaman

Jacques Rancière

Fransızcadan Çeviren: Elif Karakaya

1 • ERTESİ ZAMAN

Aileyle bir akşam. Televizyonda bir konuşmacı, insanlığın resmî tarihini özetliyor. Önce ilkel insan vardı, sonra feodal zamanlar ve kapitalizm. Yarın komünizm olacak. Şimdilik, sosyalizm bunun yolunu açıyor ve bunun için hasmı kapitalizmle çetin bir mücadeleye girişmesi gerekiyor.

1970'lerin sonunda Macaristan'daki resmî zaman böyle. İyi tanımlanmış görev ve aşamalarla çizgisel bir zaman. *Baraka İnsanları*'ndaki ailenin babası, dersi oğluna anlatır. Kendi fikrini söylemez. Ama seyirci için bir şey kesindir: Ne adamın ne de anlatının tutumu bu zaman modelini ölçüt alır. Adamı filmin ilk dakikalarında, karısını ve çocuklarını terk ederken görmüştük, karısının gözyaşlarına rağmen ve gidişinin ne anlama geldiğine dair sorularını cevapsız

bırakarak. Görünüşe göre, adam geri dönmüş veya henüz gitmemiştir. Ve eylemlerinin gelişimi, dönemlerin ve görevlerin resmî sırasından hayli uzaktır. Önceki sekansta, elektrik santraline nezaret etmekle görevli meslektaşlarıyla birlikte, döner sandalye üzerinde bir futbol maçını canlandırıyordu. Sonrakinde onu, fabrika bacalarının gölgesindeki bir havuzun girişinde, bir arkadaşıyla konuşmaya gitmek üzere karısını ve çocuklarını başından savarken görürüz; gökteki bulutlar fabrika dumanından artık ayırt edilemez olduysa ayrılma vakti gelmiştir diye düşünen arkadaşıyla.

Karısı, kuaför kaskının altında melankolik bir edayla, “Bizim zamanımız geçti,” der, gençliğinin mutlu günlerine damga vuran baş döndürücü dans saatlerini anarak. Sonraki sekansta, kocasının onu kadehiyle baş başa bırakıp başka bir kadınla dans etmeye veya erkekler korosunun söylediği nostaljik nakaratlara (Hamsin Yortusu’nun solgun şakayıkları veya rüzgârın alıp götürdüğü sonbahar yaprakları) eşlik etmeye gittiği kafeyi görürüz. Zira bundan sonra film bizi başlangıç sahnesinin öncesine götürecektir, kocanın gidişini ve bunun nedenini ilan ederek: Çalışmak için yurtdışına gidip çok kazanma imkânı. Belki bir yıl içinde bir araba almak; iki yıl içinde de bir ev. Karısının, bir arada olmanın mutluluğunu bu tüketim odaklı hayallerin karşısına koyması boşunadır: Adam gidecektir, bunu biliyoruz çünkü onu zaten giderken görmüştük. Bizim de ayrılığın kaçınılmaz olduğuna inanmamız boşunadır. Yakın çekimde,

terk edilmiş eşin gözyaşlarını, hiçbir geçiş olmaksızın, yeniden birleşmiş çiftin on sekiz programlı bir çamaşır makinesi aldığı mağazanın uzak çekimi izler. Ve son plan, bize onları yeni saadetlerinin bu ilk simgesinin yanında, bir kamyonun kasasına çökmüş halde gösterecektir.

Sosyalist Macaristan'da çekilen 1981 tarihli *Baraka İnsanları*, Béla Tarr'ın üçüncü filmidir. Filmde anlatının gidişatı, üretimi ve davranışları düzenleyen resmî planlama ile genç kuşaktan kadın ve erkeklerin hayal kırıklıkları, özlemleri, beklentileri ve yaşanan zamanın gerçekliği arasındaki uçurumu gösterir. Zamansallıklar arasındaki bu gerilim, genç Béla Tarr'ın bugünün ve geleceğin resmî görüşünden ayrılışını [*l'écart*]* göstermekle kalmaz, sinemacının eserlerinin zamansal gelişimini yeniden düşünmeye de imkân verir. Bu eserler genellikle iki büyük döneme ayrılır: Bir yanda öfkeli genç yönetmenin sosyalist Macaristan'ın toplumsal sorunlarıyla boğuşan filmleri vardır, bürokratik rutini sarsmaya ve geçmişten gelen tutumları (muhafazakârlık, egoizm, erkek egemenliği, farklı olanın reddi) sorgulamaya istekli olan. Öte yanda, Sovyet sisteminin çöküşüyle ve büyüyü bozan kapitalist dönemle eşzamanlı, devlet sansürünün yerini piyasa sansürüne bıraktığı olgunluk dönemi filmleri vardır: Siyasetin manipülasyona, sosyal vaadin düzenbazlığa ve kolektifin bir çapulcu

* Rancière'in sinemayla ilgili diğer metinlerinde olduğu gibi bu kitapta da önemli yer tutan *écart* terimi, sonraki bölümlerde "ayrım" diye çevrilmiştir. (*ç.n.*)

takımına indirgendiği, gitgide karanlıklaşan filmler. Ayrıca mizansen tarzı da bir dönemden ötekine, bir evrenden diğerine tamamen değişiyor gibidir. Genç sinemacının öfkesi, sıkışık bir alanda bir bedenden diğerine atlayan ve tüm ifadelerini dikkatle incelebilmek için yüzlerin dibine kadar yanaşan bir el kamerasının ani hareketlerinde açığa çıkıyordu. Olgunlaşmış sinemacının kötümserliği ise, yalnızlıklarına hapsolmuş bireylerin etrafında alanın boş derinliğini inceleyen uzun plan-sekanslarla ifade edilir.

Béla Tarr yine de şunu tekrar etmekten vazgeçmez: Onun filmografisinde, sosyalist filmler ile metafizik ve formalist eserler gibi iki ayrı dönem yoktur. Çektiği hep aynı filmdir, bahsettiği hep aynı gerçekliktir; tek yaptığı, bunu her seferinde biraz daha derinleştirmektir. İlk filmden sonuncusuna, bu hep yerine getirilmeyen bir vaadin, başlangıç noktasına geri dönen bir yolculuğun hikâyesidir. *Aile Yuvası* bize genç çifti, baba evinin boğucu atmosferinden kaçmalarını sağlayabilecek bir daire edinmek ümidiyle lojman servisinin eşiğini boş yere aşındıran Laci ve Irén'i gösterir. *Torino Atı* bize, bir sabah çorak bir toprağı terk etmek üzere az miktarda eşyasını toplayan baba ve kızı gösterir. Ama ardında kaybolduklarını gördüğümüz aynı ufuk çizgisi üzerinde, bu kez onları ters yönde yol alırken ve sabah yüklenmiş eşyaları boşaltmak üzere eve geri dönerken görürüz. İkisi arasındaki fark tam olarak şudur: Hiçbir açıklamanın geçerliliği yoktur artık; anlayışsız bir bürokrasi, vaat edilmiş mutluluğun yolunu tıkayan

despot bir baba yoktur artık. Bireyleri gitmeye iten ve onları eve geri getiren aynı rüzgârlı ufuk vardır sadece. Toplumsal olandan kozmik olana geçiş, diyor sinemacı. Ama bu kozmik, saf tefekkür dünyası değildir. Bu yalnızca sinemanın sunabileceği, saf duyumu körelten her şeyden sıyrılmış, mutlak olarak gerçekçi, mutlak olarak maddi bir dünyadır.

Çünkü Béla Tarr için mesele, yanılsamaların veya nihayetinde dünyanın sonu hakkında bir mesaj iletmek değildir. Daha fazla "güzel görüntü" yaratmak değildir. Görüntülerin güzelliği asla bir amaç değildir; ifade edilmek istenen gerçekliğe ve bunun için yararlanılan araçlara duyulan sadakatin ödüllendirilmesidir yalnızca. Béla Tarr, iki çok basit fikri üstüne basa basa söylemekten vazgeçmez. O, gerçekliği insanların yaşadığı haliyle, en doğru biçimde ifade etme kaygısı güder. Ve tamamen sanatıyla meşgul bir sinemacıdır. Sinema duyusal olanın sanatıdır, sadece görsel olanın değil. Çünkü, 1989'dan beri bütün filmleri siyah beyazdır ve sessizlik bu filmlerde her zaman daha büyük bir yer tutar; sinemayı sessiz kökenlerine geri götürmek istediği söylenegelmiştir. Ama sessiz sinema bir sessizlik sanatı değildi. Onun modeli, işaret diliydi. Sesli sinemada sessizliğin tek duyusal gücü, işaret dilini bertaraf etme olanağı sayesinde, yüzleri, duyguları anlatan ifadeler yerine onların sırları etrafında dönmeye bırakılan zaman aracılığıyla konuşturmaktır. Başından beri Béla Tarr'ın görüntüleri sesle çok yakından ilişkilidir: ilk filmlerinde, karakterlerin iniltileri yükselirken, ap-

talca şarkı sözleri bedenleri harekete geçirirken ve duygular yüzlere yansırken süregelen gürültü; daha sonra, akordeoncunun bedenleri çıldırttığı, mahvolmuş düşlerine surdinli bir akordeonun eşlik ettiği sefil meyhanelerdeki soğukluk; sözleri ve düşleri alıp götüren, onları içinde köpeklerin hırıldadığı çamurlara savuran veya sokaklarda yapraklarla ve çöplerle birlikte fır döndüren rüzgârın ve yağmurun gürültüsü. Sinema, görüntü ve seslerin zamanının sanatıdır, bir mekânda bedenleri birbirleriyle ilişkiye sokan hareketleri kuran bir sanat. Sözsüz bir sanat değildir. Ama, anlatan ve betimleyen sözlerin sanatı da değildir. Bedenleri gösteren bir sanattır; kendilerini diğer bedenlere konuşma eylemiyle ve sözlerden etkilendikleri biçimde ifade eden bedenleri.

İki büyük söz sanatı vardır. Edebiyat vardır, bize görmediğimiz şeyleri tasvir eden: şeylerin tasavvur edilen görünüşleri ve kurmaca karakterlerin hisleri. Ve motivasyon uyandırarak veya sonucunu önceden belirterek eyleme teşvik eden retorik vardır. Her biri diğerini kendi usulünce araçsallaştırır. Retorik, vaatleri daha hissedilir ve eylemleri daha inandırıcı kılan renkleri edebiyattan ödünç alır. Edebiyat ise, sözlerin vaadi ile eylemlerin kendini tosladığı gerçeklik arasındaki ayrımı hikâye eder. Militan kurgu, baskın modelini burada bulur. Aldatıcı vaatlerin ifşası, bir başka gelecek için çalışma teşviki olarak sunulur. Bu eleştiri, inşa edilecek geleceğin resmî senaryosunu kendi usulünce onaylayarak, bir suç ortağı haline gelebilir. Ama o aksine, retorik kur-

guyu yalanlayan bu gerçekliği gözümüzün önünde özerkleştirdiğinde, erişilecek amaçlara ve bu yolda kullanılacak araçlara yönelik tüm senaryolarla arasına bir mesafe koyar. İşte genç, öfkeli sinemacılar böyle olgunlaşır: Yanılgılarını kaybederek değil; sadık olmak istedikleri gerçekliği, beklentilerden ve kurgunun mantığını iktidar retoriklerinin zamansal şemalarına bağlayan neden-sonuç zincirlerinden kurtararak. Çünkü realizmin özü –sosyalist realizm adıyla bilinen eğitici programın aksine– hikâyelere, onların zamansal şemalarına ve neden sonuç zincirlerine karşı mesafeli durmaktır. Realizm, sıraya koyan ve birinden diğerine geçen hikâyelerin karşısına süregelen durumları koyar.

Bu, planlamacıların ve bürokratların zamanının karşısına bireylerin yaşadığı gerçekliği koyan küçük bir ayrımla başlayabilir. 1970'lerin sonunda, beş yıllık kalkınma planlarının ülkesinde genç, öfkeli bir sanatçının çalışabileceği dar alan işte böyle tanımlanıyordu: Planlamacıların perspektifi ve bireylerin yaşadıkları arasında yeterince dolaşmayan, vaatlerin gerçekleştirilmesinde yeterince hızlı davranmayan şeyin; bürokratların kendilerine bağımlı olanların beklentileri ve acıları karşısındaki yetersiz özenine tanıklığın gösterildiği alan. "Çözülme" zamanlarında, otoriter rejimlerin sanatçılara bıraktığı alan budur. Ama sunulan gedikten istifade etmek için, hikâyelerin argümanlarını, planlamacı iktidar tarafından tanınan ve alanı sınırlanan "sorunların" izahına bağlayan baskıyı gevşetmek gerekir öncelik-

le. “Gençlerin konut sorununu” tasvir etmek için, “sorunların” imalar, ithamlar, sitemler veya kışkırtmalarla ifade ediliği tek göz odada; karnavallarda; barlarda veya şarkıdaki vaatlerin, bir bardakla gergin biçimde oynayan ellerin ataletiyle veya bakışların boşluğuyla yalanlandığı dans salonlarında daha fazla zaman geçirmek gerekir. Aktör olmayan aktörlere, bu hikâye başından geçmemiş olsa bile geçmesi olası kişilere, bu durumları oynamaya değil yaşamaya, beklentileri, bıkkınlıkları, hayal kırıklıklarını vücuda getirmeye davet edilen kadınlara ve erkeklere başvurmak gerekir; zira bunlar onların kendi deneyimleridir – kendini ifade eden ve bunu kabul edilmiş ifade kodları içinde değil, sözler, zamanlar, mekânlar, nakaratlar, jestler ve nesnelerin birbirleriyle ilişkisi içinde yapan sıradan sosyalist bireylerin deneyimleri.

Bir durumun gerçekliğini, bireylerin yaşanan zamanının gerçekliğini bu iç içe geçmişlik kurar. Bu önce bir diptiğin kanatlarından biri (vaade karşı gerçeklik) gibi anlaşılır, ama daha sonra tek başına düşünülecektir; sinemayı daima harekete geçirecek olan, bu bağlardır; bunların keşfi için onun kaynaklarından, onun her söze kendi titreşim alanını, her duyuma kendi gelişim zamanını verme kapasitesinden daha fazla istifade etmek gerekecektir. Hikâye, her durumda bir neden ve sonuç dizisine eklenebilecek unsurları bir kenarda tutmamızı gerektirir. Ama realizm, hep daha derine, durumun içine kadar gidilmesini; insanları başından hikâyeler geçen, va-

atlerde bulunan, vaatlere inanan veya inanmaktan vazgeçen varlıklar kılan duygular, algılar ve duyumlar zincirinin hep daha ileriye doğru genişletilmesini buyurur. O halde durumlar, zamanın resmî yayılışı ile değil, kendi içkin sınırı ile karşı karşıyadır – yaşanan zamanın saf tekrara yaklaştığı sınır, sözlerin ve insan jestlerinin hayvanlarınkine meylettiği sınır.

Bu iki içkin sınır, 1987'de *Lanet* ile başlayan ve Béla Tarr'ın son filmi olarak takdim ettiği *Torino Atı* ile 2011'de sona eren dönemi belirtir. Ama o, Sovyetizmin felaketiyle gelen "zamanın sonu"nun sinemacısı olarak düşünülmemelidir. Ertesi zaman, artık hiçbir şeye inanmayanların tekdüze ve hırçın zamanı değildir. Bu, inancın –hayat onu diri tuttuğu sürece– boy ölçüştüğü saf, maddi olayların zamanıdır.

Her şey, iş ve ailenin gündelik rutiniyle başlar. Yoldan geçen bir kadının kaldırıma vuran topukları kâğıtların ve yaprakların arasında yemlenen tavukları rahatsız eder. Kadın işe gitmektedir. Onu otobüste izleriz, sonra da et ürünleri fabrikasında sucukları çengelden indirirken. Ama hemen anlaşılır ki, sosyalist üretim ve işçi kolektifi ne *Aile Yuvası*'ndaki karakterlerin ne de yönetmenin öncelikli kaygıları arasındadır. Zaten yönetmen vakit kaybetmeden çıkışa varır: ödeme gününe –öyle tahmin ederiz–, bordroların uzunluğu nispetinde zayıf düşmüş yüzlerin yorgunluğuna; üst araması ritüeline, denetçinin pazubandı hizasında açık bir çantayı gösteren yakın planda bize sistemin düzeni ve bireylerin yaşamı arasındaki yalın müsamaha ilişkisini hissettiren, sessizce katlanılan aşağılanma rutinine.

Irén'i tekrar evde görürüz, ne yazık ki kendi evinde değil. Biz onun sesini duymadan önce kamera, çok yakın planda evsahibi kayınpederinin yuvarlak yüzünü gösterir ve kavganın konusunu açığa vurur: Adam istediği çorbadan yoksun kalmıştır, çünkü gelini eve davet etmekte sakınca görmediği bir arkadaşına –üstelik bir çingeneye– krep yapmak istemiştir: Irén'in, o sırada askerde olan eşinin ailesinin dairesinde kızıyla birlikte geçen yaşamını ortaya seren pek çok olaydan biri. Görünen o ki, eşinin dönüşü de hiçbir şeyi düzeltmeyecektir. Tıka basa dolu eve bir kişinin daha eklenmesi dramı ağırlaştırmaktan başka bir şeye yaramayacaktır. Buna bir de babasının suçlamalarına karşı hassas bir erkek kulağı eklenmiştir: Neden Irén eşinin ailesinin evinde bedavaya kaldığı halde hiç tasarruf etmez? Fazla mesaiye kaldığını iddia ettiği akşamlarda ne yapıyordur o halde?

Aile yuvası, bir yandan, beyhude düşlenen kendine ait bir evdir, öte yandan engereklerin boğucu yuvasıdır. Hakkında ne denirse densin, sinema düşlere göre değildir. Ve Irén'in düşlediği yuva, beklenen gün ışığından bahseden aptalca bir şarkı eşliğinde, bir dönme dolapta somutlaşır. Doğal olarak, yönetmen objektifini engerek yuvasının tam kalbine yerleştirmiştir. Çok kalabalık bir mekân; ayrıca çerçevelenmiş, doygun, belli bir tesire sahip bir mekân: Birbirlerine yaklaşan veya dış seslerin sürekliliği içinde bulunan bedenlerin; kameranın yanal hareketlerle izlediği oklara dönüşen sözlerin; gitgide tırmanan gerilimin yansıdığı yakın plan yüzlerin

mekânı. "Konut sorunu"nu çıkmaz bir duruma, dolayısıyla da sinematografik bir duruma dönüştüren bu çerçevedir. Her ne kadar genç, öfkeli sinemacı sosyalist devletin yetersizliklerine tepki duysa da, ona malzemesini sağlayan, bireyin politik kolektifle veya bunun devletteki tecessümüyle bağı değildir. Gerçi *Yabancı*, bizi bir disiplin kuruluna ve üretim standartları hakkında bir konuşmaya tanık edecektir ama bireyin bürokratik normlarla ilişkisi yönetmeni pek az ilgilendirir. Zira bu pek de sinematografik değildir: Nötrleştirilmiş bir mekânda bir açıdan ve karşı açıdan çekilmiş basit bir materyal. Filmin ilgi odağı, Irén'in nereden bakılsa iki veya üç yıldan önce gerekli puanı toplayamayacağı için sahip olamayacağı daireyi her hafta gelip sormasının faydasız olduğunu açıklayan iskân sorumlusuyla karşılaşması değildir. Görevli, sistemin soğuk mantığını dile getirir. Ayrıca bu demektir ki o, duygudan ve incitme gücünden yoksundur. Irén'i bir sonraki hafta aynı ritüel için yeniden kabul etmeye de hazırdır.

Yaralayıcı, yıkıcı olan, aile yuvasındaki duyguların dolaşımıdır. Olan biten, bireylerin arasındadır ve karşı karşıya gelenler, nesiller ve cinsiyetlerdir. *Aile Yuvası*'nın despot kayınpederi asla komünizmden bahsetmez. Ama durmaksızın kendi neslinden, sıkı çalışan, daha iyi bir yaşama sahip olmak için tasarruf eden, itibarını önemseyen, çocuk sayısını sınırlamayı bilen ve çocuklarını iyi yetiştiren bir nesilden söz eder. Fakat, baba her ne kadar oğullarına nasihat verse de, erkek iktidarını onlarla paylaşır.

Irén ve benzerlerine karşı uygulanan da bu erkek iktidarıdır. Aile yuvasına henüz dönmüş genç koca, karısını ve çocuğunu bırakıp erkek kardeşiyle birlikte çingene kadına eşlik ettiğinde ve ona sokağın köşesinde tecavüz ettiğinde, bu kendini tüm şiddetiyle gösterir. Zaten ahlakçı baba da birkaç evlilik dışı macerayı kendisine mübah görür. Aynı erkek iktidarı, kadının kocasına ve çocuklarına hizmet etmesi gerektiği düşünülen ev ile erkek sosyalliğinin bira bardakları etrafında sürdüğü yer olan meyhane arasındaki bölünmede sıklıkla uygulamaya konur. *Yabancı*'da, Kata kocasına, "Seni tek ilgilendiren, arkadaşlarınla hoş vakit geçirmek ve biran," diyecektir – *Baraka İnsanları*'ndaki eşin de paylaştığı bir sitem. Kafe ise cinsiyet çatışmasının bir diğer mekânıdır. Tatil günlerinde eş oraya götürülür ve objektif mesafesini korur. Ama eğer kameranın hareketleri sahnedeki şarkıcılar ve aile masaları arasında gidip geliyorsa, bu orada erkek baskınlığına farklı bir renk katmak içindir. Bu mekânda dolaşanlar, aptalca nakaratları ("*Solgun yüzlü düşmüş melek / Hırsızların ülkesinde aşk yoktur*" veya "*Şakayıklar soldu / Gülümseyen aşkım / Artık seni asla aramayacağım / Soğuk, dondurucu kış günlerinde*") tekrarlayanlar erkeklerdir; eşleri bekler, permalı saçlarını düzeltir veya boş bir bardakla oynarken, sevilen kadınlardan bahseden bu sözler erkeklere has ittifakın gizli formülüymüş gibi.

Böylece erkek iktidarı, aile dramının iki duygusal alanını düzenler: kırıcı sözlerin şiddetini kameranın

hızlı hareketlerle izlediği apartman dairesindeki sıkışık kare; erkeklerin zevkini kendilerine sakladığı bir duygusallığın etkilerini kameranın daha uzun yörüngelerle izlediği kafedeki daha gevşek kare. Bu erkek iktidarı, dışarıdaki kaçamaklar gibi, evdeki gizli oturumda da kendini gösterir. Öfkeli genç adamın filmlerinin farklı biçimde düzenlediği şey de içeri ve dışarı arasındaki bu ilişkidir. Çingene referansının "yeni dalga" ruhuna karıştığı *Yabancı* filminin ismiyle* bile vaat ettiği kaçış, *Aile Yuvası*'nın, –düşlenen veya gerçekleşen– finaline cevap verir gibidir. Filmin dramatik gücü; evden, çiftten ve evin ebedi kurbanından değil de kemanına eğilmiş yüzü, uzun, bukle bukle saçları, İsavari sakalı ve esrik havasıyla daha ilk planda bizi esir alan marjinal András'tan gelir. Onu hastaneden fabrikaya süren, çocuk sahibi olduğu kadından –onunla evlenmek için diğer âşıklarını terk eden ve ona kemanını çıkardığı anda her şeyi unutturan– bir diğer kadına sürükleyen kararsız görünümüyle, film avare bir yapıya sahiptir: Karakterlerin hepsi (düğün günü aşırı dozdan ve belki de kederden ölecek olan arkadaşı Balász, karısı Kata, erkek kardeşi Csotesz) bir meyhane masasının etrafında aynı halde görülmektedir, sanki gökten düşmüş gibi, iki keman havası arasında veya Budapeşte tiyatrolarından nostaljik bir alkolik, onun aksine insanlık dışı bu başkentten kaçmış bir adam veya

---

* İsmi Türkçeye *Yabancı* diye çevrilen bu filmin Macarca ismi *Szabadgyalog*, satranç oyununda "geçer piyon", yani geçişi rakip piyonlarla engellenemeyen piyon anlamına gelir. Film, hem Fransızcaya hem İngilizceye *Outsider* (dışlanmış, dışarıda kalan, yabancı) başlığıyla çevrilmiştir. (ç.*n*.)

sanatından ziyade sanatçının ayrıcalıklarına dair nutuk çekmekle ilgilenen bir ressam ile iki karşılaşma arasında. Kamera, bir çingene pazarında András ve kemanının peşine takılır, paten kayan András ve kardeşiyle birlikte, elinde bir bardak birayla caddeyi geçmekte olan yaşlı bir adamın etrafında döner, boş bir bebek arabasıyla pazardan dönen yaşlı bir kadını sebepsizce takip eder, neye dikkat kesildiği anlaşılmayan bir kadının yüzünü veya bizim görmediğimiz bir fotoğrafa bakarak suçlu suçlu gülümseyen iki yeniyetmeyi kadraja alır; üstünde takım elbisesiyle, ayakucundaki pikaptan bozuk bir sesle yayılan Beethoven'ın *Yedinci Senfoni*'sini hayalî olarak yönetirken András'ı gösterir; parlak geleceği kutlayan bir "kardeş parti" delegasyonuna hitap eden bir karşılama konuşmasının parodisiyle ve Liszt'in *Macar Rapsodisi*'nin aksanlarıyla birlikte seyrini tamamlar.

Rengin olanakları; dekupajın lakayt bağlantısızlığıyla, âdetlerden azade olmanın yarattığı atmosferle ve genel bir saygısızlık ve uyumsuzluk havası oluşturmak için bardaki çingene ezgilerinden hızla András'ın arkadaşlarının pop grubuna geçen müzikal süreklilikle bir araya gelir. Ama toplumun dışında kalan yeni müzik ve âdetlere düşkün gençliğin bu zaferinin bir göz aldanmasından ibaret olduğu anlaşılır. Bunun nedeni, András ve Kata çiftinin bir araya geldikleri hızla ayrılmaları ve kaygısız genç bohemin aylaklığına orduda son vermesi değildir yalnızca. Bunun nedeni özellikle, cinsiyetler savaşının zamanla geleneksel bir mizaç kazanmasıdır: Barın özgür

bir ahlak anlayışına sahip genç garsonu, gerçek bir aile yuvasının ve orada iyi yaşayabilmek için gerekli imkânların hayalini kuran, bunun için tasarruf etmek üzere bir süreliğine annesinin yanına taşınan bıkkın eşin rolünü alır; ve aynı şekilde, marjinalin uyumsuzluğu, kendi aralarında bira tüketip müzik dinleyen neşeli heveskârlar topluluğunda vücuda gelen erkek iktidarının klasik biçimine dönüşür. Bu noktada, savaş başka bir mizansende yeniden kurulur: Müzisyenler kulübünde, András'ın, Neoton Familia grubunun efsanevi yolculuklardan söz eden ("*Deniz beni oraya sürükler / Hindistan'ın kıyısına / Ama umurumuzda değil / Amerika'yı keşfedip keşfetmediğimiz*") bir hit şarkısı eşliğinde dans ettiği sahnenin dibinde, Kata'nın yüzü, spot lambalarının iki beyaz çemberi arasında kadraja girer ve açı-karşı açı içinde András'ın yüzüyle –turuncu bir yarıgölgede yüzlerini izole eden ışık patlamalarının ritmiyle uyumlu olarak– bir diyaloğa girer. Mizansen karmaşıklaşır, ama çatışma da radikalleşir: Erkek egoizmi kurbanının yakınması, iki egoizmin çarpışması haline gelir. Spotların yapay ışığında bu iki egoizmin çarpışması, *Baraka İnsanları*'nda, siyah beyaza ve kadın ıstırabının klasik biçimine geri dönüşün ardından *Sonbahar Almanağı* ile girilen dönemecin habercisidir.

Bu filmde, artık bir konut sorunu yoktur. Hédi'nin büyük dairesi birkaç kalabalık aileyi barındırabilir ve mutfağı *Aile Yuvası*'ndaki dairenin tamamından daha geniş görünmektedir. İçeri ve dışarının çatışma-

sına da yer yoktur. Dış dünyanın varlığı, ilk sekansta rüzgârın havalandırdığı bir perdeyle hissettirilir yalnızca. Evi geçindirmek için uzaklarda iş aramak söz konusu değildir. Para orada, evde, Hédi'nin elindedir ve burada yaşayan herkesin –oğlu János'un, ona iğne yapan hemşire Anna'nın, Anna'nın sevgilisi Miklósz'un ve János'un takdim ettiği öğretmen Tibor'un– tek amacı ondan kendi payını almaktır. Erkek düzeninin kadın kurbanı da söz konusu değildir: Herkes Hédi'yi soymak istese de, o herkesin kendisine bağımlı olduğu gerçeğinin altını çizmeyi bilir ve her ne kadar Anna, etrafındaki erkeklerin şehvet düşkünlüğüne katlanmak zorunda kalsa da, her birini kendi amaçları için kullanmayı bilir. Bunlar, bir gizli oturumda karşı karşıya gelen beş bireydir. Çatışmanın arka planında artık sosyalizm ve sorunları yoktur. Ama hikâye bir oda dramı yapısında olsa da ve ana oğul birbirini yese de, Strindberg evreninde olduğumuz söylenemez: Filmin konusu, cinsiyetler savaşı veya herhangi başka bir ikilik olmadığı gibi, kuşak çatışması da değildir. Filmin, epigrafını Dostoyevski'den alması, tıpkı *Ecinniler*'in yazarının da Puşkin'den alması gibi boşuna değildir. Beş kahramana yön veren ve onları yoldan çıkaran, onları dört döndüren şeytandır. Onlardaki sorun, başkalarına kendi çıkarlarını ve arzularını dayatmaları değildir yalnızca. Başkalarına acı çektirmeleridir. Karakterler hesaplaşmak için birçok kez kavgaya tutuşurlar ve iş Anna'ya vurmaya gelince cılız Hédi bile şüphe götürmez bir güce sahiptir. Ve burada, seksin en ufak bir yumuşaklığı yoktur. János, iki kar-

deşin sokakta çingeneye tecavüz edişi kadar kaba biçimde Anna'ya mutfakta tecavüz eder; ve Anna, öğretmenin bile kendisine bir hayvanın şiddetiyle sahip olduğunu söyler. Ama şeytanın kılavuzluk ettiği, yalnızca hayvanlar değil, sapkın hayvanlardır. Anna Hédi'ye, vahşi öğretmenle gece oynaşmalarının onu uyandırıp uyandırmadığını sormaktan büyük zevk alır, tıpkı Hédi'nin öğretmene ahlak dersi vermekten veya durumu Miklósz'a önemsememesi gereken bir meseleymiş gibi anlatmaktan alacağı gibi.

Ötekilerin mevcudiyetiyle özdeşleştirilen bu cehennem, elbette Sartre'ınkini akla getirir. Ama belki de, sosyalist bürokrasiyi olduğu kadar şeytanı da hatırlatır. Eğer bu, sinemacıyı ilgilendiriyorsa, nedeni onun duyguların dolaşımına açtığı alandır; bu ayrıca ortaya koyduğu sorunlardan ve kendine has hareketlerini oraya uydurmak için sinema sanatına sunduğu olanaklardan dolayıdır. Karakterlerin dört döndüğü gizli oturum ayrıca; belli bir belgesel sinema fikrine; hayata sarılma, onun belirsiz gürültüsünü dinleme, karakterlere ve onların ruh hallerine uyarak, onların sokakta, pazarlarda veya barlarda, dans salonlarında, panayırlarda rastlaşmalarına ortak olarak yolunu şaşırma isteğine veda etmek için bir vesiledir. *Sonbahar Almanağı*, beş vahşiyi bir daireye kapatarak ve onları bir dizi sahnede karşı karşıya getirerek, hayatı resmî dogmanın karşısına koymak için kavramak isteyen filmlerin natüralist üslubuyla bağını koparan teatral bir düzen kullanır. Duyguları izole etmeye ve şiddetlendirmeye elverişli olan deneysel

düzen, natüralizmle bağını –kimilerinin bazen en üstün silahları saydığı alan derinliğini ve rengi kullanarak– koparan münferit bir biçimsel uygulama için bir fırsattır.

Camlı kapılarla birbirine bağlanan dizi dizi geniş odasıyla Hédi'nin "modern tarzda" dairesi, kameraya ilk filmlerdeki sosyalist konutlardan tamamen farklı bir uygulama alanı sağlar şüphesiz. Ancak Béla Tarr, bu olanağı mekânı genişletmek için değil, aksine onu bölmelere ayırmak ve soyut kılmak için kullanır. *Sonbahar Almanağı*, Béla Tarr'ın görsel üslubunun ayırt edici özelliklerinden biri haline gelecek uygulamaların ilk örneklerini ortaya koyar: Planın birkaç gölge ve ışık bölgesine bölünmesi. Bu bölünme, Yeni Dalga Avrupa sinemasının ve öfkeli gençlerin dayattığı tarza nazaran önemli bir karşı hareketi temsil eder. Bunlar, Doğu'da olduğu gibi Batı'da da, Hollywood teknisyenlerine 20'li yılların ekspresyonizminden miras kalan dramatik ışık-gölgeyi natüralist bir ışık lehine kendi istekleriyle terk etmişlerdi. *Sonbahar Almanağı*'nda, gölge ve ışık oyunları yeniden ön plana çıkar. Ama aralarındaki ilişki daha da karmaşıklaşır. Gölge ve ışık bundan böyle birkaç bölgeye dağıtılır ve bunun için yönetmen kameranın hareketleri önünde dikilen engellerden bol bol yararlanır. Kamera kadrajın kıyısında sanki gecenin içinden belirmiş gibi endişeli veya tehditkâr bir yüzle buluşmadan önce, bir parmaklık, bir bölme, bir sırt zaman zaman tüm ekranı kapayan karanlık bir bölge yaratır. Sahne genellikle iki gölge bölgesi ara-

sında izole edilir veya konuşmacıların yarı aydınlık yüzleri düşey bir çubukla ayrılır. Yönetmen, birbirine bağlı odalardan, bir sahneyi iki kapı arasında çerçeveleme olanağını elde eder. Camlı kapılardan ise, sahnenin yerleştirildiği mesafeyi ve "modern tarzda" dekoratif kafesleri. Bu kafeslerin boşlukları, ilk planda karakterleri birbirinden ayırır. Alan derinliği, sahnelerin ve kahramanların belirdiği cehennem karanlığının içinden kesip çıkarılmış küçük çatı pencerelerindedir. Yönetmenin natüralist efektleri böylece yapay efektlere geri döner. Kadraj bize saydam bir tavanın içinden, tıraş olan birini veya cam bir döşemenin içinden bir kavgayı göstermek için yukarıdan veya aşağıdan açıldığında, yapaylık artar: o zaman kavgacılar mutfaktaki mobilyalar gibi boşlukta asılı kalır; bedenleri Bacon karakterlerininki gibi çarpıtılmış bir haldedir. Ayrıca mekân da düpedüz resimsel, düpedüz semboliktir.

Ama sinemacı, realizmin bir unsurunu bir diğerine karşı öne süren yapaylığı, genellikle bu aşırı yapaylığa tercih eder. Burada son kez kullandığı renk de işte böyle bir işlev görür. *Yabancı*'da renk, dekoru genişletiyordu; hastanedeki, fabrikadaki, kafedeki, sokaktaki, pazardaki veya gece kulübündeki başıboş gezintilerin belgeselvari natüralizmine katkıda bulunuyordu. *Sonbahar Almanağı*'nda renk, aksine, alan derinliğini azaltarak, soyut gizli oturuma katkıda bulunur. Bunun için, yönetmen, son derece yapay iki baskın ton seçer: Hédi ve apartman dairesinin ilk göründüğü andaki mavi ve Miklósz'un profilinin

ilk kez belirdiği andaki turuncu. Bunlar; bazen biri daha doğal bir beyaz veya yeşile, diğeri pembe veya sarıya doğru açılsa bile, film boyunca nesneleri saran, yüzleri kuşatan renklerdir. Bu gerçek dışı renk skalası, mekânın bölmelere ayrılmasıyla bir araya gelince, Gauguin ve taklitçileri tarafından vaktiyle empresyonist sürekliliğinin ve onun natüralist ışık patlamalarının karşısına konan "sentezci" partizanlıkları hatırlatır. Şüphesiz, bunun kullanım şekli hayli farklıdır: İdeal bir görünüm aktarmak veya bir yeryüzü cenneti tasarlamak söz konusu değildir artık. Mekânın bölmelere ayrılması ve yapay renkler, aksine, insan ilişkilerinin cehennemini betimlemek için oradadır. Ama seçilen araçların radikalliği, natüralizmden radikal bir kopuş ile aynı etkiyi yapar. Béla Tarr, burada pekiştirilen barok usullerden daha sonra vazgeçecektir: Rengin antinatüralist kullanımlarına gerek bırakmayan yeterince zengin bir gri skalası icat edecektir. Ve imkânsız açıların, Art Déco bezemelerin gerisindeki sanatsal kadrajların veya Tiffany lambalar, ağır kumaşlar ve ışık haleleriyle doldurulmuş atmosferin yerine –Miklòsz'un düşünceli yüzü etrafında bir tam dönüşle burada ilk örneği verilen– bedenler etrafındaki yavaş ve keskin kamera hareketinin ve plan-sekansın zamansal kaynaklarını koyar.

*Sonbahar Almanağı'*nın kasıtlı yapaylığı, yönetmenin bundan sonra gireceği yolu göstermez. Ama sosyalist düzene itiraz eden yeni duyarlılıkları aile sorunları vasıtasıyla ifade etme arayışındaki po-

litik ve sanatsal filmler dizisine son noktayı koyar. "Toplum sorunu" bir kara drama dönüşmüştür, her ne kadar film bir kara komedi olarak bitse de: Anna, János'la evlenmesini –ve vaat ettiği mirası– sağlayacak bir ilişkiye başlamak için, uğradığı tecavüzden yararlanmayı bilir; ama son planda, Doris Day'den ve *Çok Şey Bilen Adam*'dan ziyade, aklıselimin acı derslerine gönderme yapan ironik bir *Que sera sera* eşliğinde genç eşin şefkatle sarılarak dans ettiği kişi Miklósz'tur. Bu sefil ve bürlesk düğün, genç sinemacının başkaldırısını ifade eden aile hikâyelerini noktalar. Artık Béla Tarr evreninde yalnızca başıboş bireyler olacaktır. Bunların çocukları veya eşleri olabilir, ama aile artık iki düzen arasındaki gerilimin yuvası değildir. Bununla birlikte, sosyalizmin yanılgıları veya sorunlarının yerini alacak olan şey, herkesin herkese karşı savaşı değildir. Kaçakçılar, hırsızlar, dolandırıcılar ve sahte peygamberler tüm filmlerin merkezinde olacaktır. Ama onlar birer kötülük figüründen ziyade, saf bir değişim ihtimalinin tecessümü olacaklardır. Yağmurun ve rüzgârın, maddi bozulmanın ve zihinsel ataletin gündeliği; tekrardan kaçma vaadi, bu vaat her ne olursa olsun (kirli bir alışveriş, beklenmedik bir çekim veya ideal komünite): Bu basit yapı, Béla Tarr'ın olgunluk filmlerindeki radikal materyalizmin açılımı için yeterli olacaktır. Şeytan, dört dönmektir. Önemli olan, onun verdiği umutsuzluk dersi değil, onunla birlikte dönen ışık ve hareketin olanca zenginliğidir.

3 • YAĞMUR İMPARATORLUĞU

Gri bir gökyüzü altında, uzun bir direk sırası. Ne başı görünüyor, ne sonu. Teleferikler gidip geliyor. İçlerinde ne olduğu da görünmüyor. Maden, şüphesiz. Ama maden görmediğimiz gibi işçi de görmeyiz. Yalnızca sonsuzluğa uzanan ve asla durmayan uzun bir tespih: Tekdüze zamanın ve mekânın saf imgesi.

Yine de bir şey oluyor: Teleferikler durmadan ilerlerken, kamera geri çekilmeye başlıyor. Siyah bir düşey şerit beliriyor: Bir pencere pervazı. Sonra siyah bir kütle ekranı karartıyor. Hatları yavaş yavaş beliriyor: Bir adam var orada, pencerenin ardında, hareketsiz. Yalnızca kafasını, omuzlarını ve sırtını görüyoruz. Ama çok geçmeden, durumu yeni bir çerçeveye oturtuyoruz: Adamın pencereden gördüğü, gri gökyüzü altındaki uzun tekdüze tespihtir.

Lanet'i açan bu plan-sekans, Béla Tarr üslubunun imzası gibidir: bir yöne doğru bir hareket ve ters yöne giden kamera; bir manzara ve bizi ona bakan karaktere doğru götüren yavaş yer değiştirme; arkadan görülen bir karakter olduğu sonradan anlaşılan bulanık bir kara kütle. Pencere ardındaki adam, Béla Tarr'ın filmlerinde farklı biçimlerde birkaç kez daha ortaya çıkacaktır. Bu, *Şeytan Tangosu*'unun başında ve sonunda, komşuları gözetlemekle meşgulken gördüğümüz doktordur. Bu, *Londra'dan Gelen Adam*'ın başında, makasçı kulübesinin camlarından, geminin güvertesinden fırlatılan valizi ve bir suç ortağının öldürülüşünü gören Maloin'dır. *Torino Atı*'nın sonunda, önce bulanık olan, kameranın geri çekilmesiyle, bir tarafında rüzgârlı tepelerde tek başına yükselen çıplak ağacı, diğer tarafında ise bu hüzünlü manzaradan ve üzerine sanki bir mezar taşı gibi kapanmış ahır kapısının ardındaki bitkin attan artık hiçbir beklentisi olmadan taburesinde oturan takatsiz adamı yavaş yavaş fark ettiğimiz bir pencere camı vardır.

Flaubert'den bu yana biliyoruz ki, bir üslup, sözün süslenmesi değil, şeyleri görme biçimidir: "Mutlak" bir tarz, diyor romancı; nedenden sonuca hızlıca varan anlatı geleneğine karşı, görme eylemini ve algının aktarımını mutlaklaştıran bir tarz. Bununla birlikte, yazar için "görmek" muğlak bir kelime. "Sahneyi görünür kılmak lazım", diyor romancı. Ama onun yazdığı, gördükleri değildir; edebiyatı var eden tam da bu ayrımdır. Yönetmen için durum farklıdır: Gördükleri, kameranın karşısında olanlar, aynı

zamanda izleyicinin görecekleridir. Ama yönetmen için de iki görme biçimi arasında bir seçim söz konusudur: Görünür olanı eylemler zincirinin yararına araçsallaştıran göreli biçim ve görünür olana kendi etkisini yaratması için zaman tanıyan mutlak biçim. *Lanet*'in ilk planını meydana getiren karşı-hareket, Hollywood filmlerinin açılışında sıkça rastlanan hareketle karşılaştırıldığı zaman tam olarak anlam kazanır. *Sapık*'ı açan kentsel dekor üzerindeki panoramik görüntüyü ve bizi bir pencereye, Marion Crane ve sevgilisinin ikiyle üç arasında seviştikleri otel odasının penceresine kadar götürmek için alanın nasıl daraltıldığını düşünelim: Çevrenin böyle bir kenara itilmesiyle, karakterleri ve onların ilişkilerini yerli yerine koymak için hızla dram tiyatrosuna odaklanmış oluruz.

Bu, Béla Tarr'ın filmleri için geçerli değildir artık: İçine karakterlerin eylemlerinin yerleşeceği küçük endüstriyel şehir dekorunu kurmak söz konusu değildir. Onların gördüğünü görmek söz konusudur; çünkü nihayetinde eylem, onların algıladıkları ve hissettiklerinin sonucundan ibarettir. "Ben hiçbir şeye asılmıyorum," der Karrer, penceredeki adam, "daha ziyade her şey bana asılıp kalıyor." Bir karakterin bu samimi iç döküşü, aynı zamanda sinematografik metodun ilanıdır. Béla Tarr, şeylerin bireylerin üzerine asılma biçimini filme alır. Bu şeyler; pencerenin önündeki yorulmak bilmez teleferikler, binaların sıvası dökülmüş duvarları, bar tezgâhındaki bardak yığınları, bilardo toplarının gürültüsü veya Titanik

Bar'ın italik harflerinin baştan çıkarıcı neon ışıkları olabilir. İlk planın anlamı şudur: Mekânları yaşayanlar ve nesneleri kullananlar bireyler değildir. Nesneler onlara gelir, onları çevreler, onlara nüfuz eder veya onları reddeder. Kamera bundan ötürü; hareket eden, karakterleri karşılayan, onları alan dışı bırakan veya onların üzerine tüm ekranı kaplayan siyah bir bant gibi kapanan şeyin bizzat mekân olduğu izlenimi veren bu sıradışı dönüş hareketlerini benimser.

Dekorun genellikle karakterler içine girmeden önce orada olması ve onlar geçip gittikten sonra olmaya devam etmesinin nedeni de budur. Durumları belirleyen artık ilişkiler (aile, kuşaklar, cinsiyetler ve diğerleri) değil; bireylere nüfuz eden, onların bakışlarını ve hatta varlıklarını istila eden dış dünyadır. Titanik Bar'ın vestiyerindeki –*Sonbahar Almanağı*'nda Hédi karakterindeki oyuncunun canlandırdığı– kadın, –yine aynı filmde onun ayrıcalıklı dinleyicisi sessiz Miklósz rolünde karşımıza çıkan– Karrer'e bunu açıklar: Sis her köşeyi kaplar, ciğerlere dolar ve en sonunda ruha yerleşir. Béla Tarr *Şeytan Tangosu*'ndaki barda, sefil Halics'e aynı fikri uzun bir şikâyete dönüştürme görevini verir: Aralıksız yağmur her şeyi yok eder. Halics'in düğmelerini çözmeye artık cesaret edemediği paltoyu sertleştirmekle kalmaz, kalpten fışkıran ve bütün organların içine dolan içsel bir yağmura dönüşür.

Lanet ile birlikte yağmur, Béla Tarr evrenine yerleşir. Sanki filmin kumaşının dokunduğu malzeme-

dir, karakterlerin belirdiği ortamdır, onların başına gelen her şeyin maddi nedenidir. Gerçekdışı balo sahnelerinde buna tanıklık ederiz. Balo veya hiç değilse bir dans sahnesi, Béla Tarr'ın tüm filmlerinde neredeyse olmazsa olmaz bir bölümdür. Bu ayrıca manevraları ve kırılmaları takip etmemize imkân verir. *Yabancı*'nın veya *Baraka İnsanları*'nın objektifi bizi teklifsizce dansçıların arasına sokuyordu ve bize onları, saçmalıklarıyla belgesel sahiciliğini garantileyen nakaratların ritmiyle birlikte dönüp dururken gösteriyordu. Burada böyle bir şey yoktur. Filmin atmosferini belirleyen çok ritmik ve gayet basit melodi (*la-si-do-si-do-la/mi-fa-mi-re-do-si*), bir duvardan akan suyun şırıltısına eşlik eder. Dans havası, toplu eğlencelerden ziyade yağmura ritim verir. Kameranın yavaş ve yanal hareketi daha sonra, yıpranmış duvar yüzlerini sırayla izleyerek, dans salonunun girişinde donakalmış ve şaşkın bakışları dışarıya dikilmiş üç grup karakteri gösterecektir. Seyrettikleri, muhtemelen sağanak yağmurdur. Belki de, sonraki planda göreceğimiz tuhaf sahnedir. Dışarıda, sağanağın altında, bir adam su basmış bir dans pistinin üstünde tek başına ve müzik olmaksızın çılgınca dans etmektedir. Daha sonra yukarıdan, önce bir yönden sonra ters yönden, ilk bakışta sis ve yağmurla yontulmuş tuzdan heykellere benzettiğimiz insanların yaptığı *farandole* dansını görürüz. Seher vakti balo salonunu su basacaktır ve bir adam (aynı kişi?) adımlarını su birikintilerinde hiddetle şaplatmaya devam edecektir.

Balonun ortasında, filmin merkezinde bulunan dört karakter arasındaki bağların kuruluşunu ve çözülüşünü görürüz. Bu dört komplocunun, şafak sökerken polis ihbarıyla mesele kapanana dek birbirlerini nasıl aldattıklarını kısa bölümler halinde görürüz. Şeytan, onları sanki *farandole* dansçıları gibi dört döndürecektir. Ama şeytan, nihayetinde duvarlardan ve giysilerden geçip kalplere yerleşen sis, rüzgâr, yağmur ve çamurdan başkası değildir. Bu, tekrarın yasasıdır. Bir yanda, tatil günlerinde, neşeli bir *farandole*'de ona teslim olan, onu taklit etmeyi göze alan sıradan insanlık vardır; diğer yanda, ondan kaçmaya çalışan hikâye kahramanları. Bir hikâye gereklidir sahiden. Ama, Karrer'in dediği gibi, bütün hikâyeler, parçalanma hikâyeleridir: "İçsel yağmur"a, çürüme batağına daha da saplanmak pahasına tekrar duvarının delinmeye çalışıldığı hikâyeler.

Bir hikâye olması için, yağmurun ve tekrarın yasasından kaçma vaadinin olması gerekli ve yeterlidir. *Lanet*'te bu vaat, alıp getirmenin üç günlük bir yolculuk gerektirdiği, ne olduğu meçhul bir malın değeri üzerinden bir bar sahibinin söz verdiği %20 komisyona karşılık gelir. Bar sahibi bu teklifi, ne de olsa şehrin meyhanelerinde takılmaktan başka işi olmadığı için iyilik ettiğini düşündüğü Karrer'e yapar. Ama Karrer için bu kadar macera fazladır. Bu sadece bir karakter özelliği değildir. Béla Tarr'ın tipik kahramanı artık penceredeki adamdır, şeylerin kendine doğru gelişini seyreden adam. Ve onları seyretmek, kendini onların istilasına bırakmaktır ve dışarının taleplerini eyleme geçme dürtüsüne dönüştüren

normal yoldan çıkmaktır. Zaten, eyleme geçmek için dürtüler yetmez. Amaçlar gereklidir. Daha önce amaç, sıcak aile yuvasında daha iyi yaşamaktı. Ama sosyalizmin sona erişiyle birlikte, bireyin kolektif refaha göre şekillenen bu mütevazı hayali kaybolur. Yeni düzenin düsturu, mutlu olmak değil kazanmaktır. Ve Karrer'e teklif edilen, kazananların tarafında olmaktır. Bu, *Karanlık Armoniler*'de Bayan Eszter'in büyük hayali, *Şeytan Tangosu*'nda kötü çocuk Sanyi'nin aptal kız kardeşine verdiği ders olarak karşımıza çıkacaktır. Ama küçük Estike'nin üzerinde hâkimiyet kurabileceği bir insan yoktur. Tek zaferini, dışarıda şiddetli yağmur yağarken tavan arasında işkence ettiği ve zehirlediği kedisine karşı kazanacaktır.

"Kazananların" konuşmalarını ve hilelerini gülünçlüğe vardıran sorun buradadır: Ne yağmura ne de tekrara karşı galip gelinir. *Lanet* ile Béla Tarr evrenine giren romancı Laszlo Krasznahorkai'nin yarattığı Karrer de yaratıcısı gibi Schopenhauercıdır. O, şeylerin derinlerinde yatan irade hiçliğini bilir. Yağmura, su içmek için birikintiler oluşmasını bekleyen köpekler gibi bakmak istemediğini söyler. Buna karşılık, kaçakçıya önerebileceği böyle bir köpek tanımaktadır. Bu, sevdiği kadının borca batmış kocasıdır. Sevdiği kadın, Titanik'te yarı gölgede izlediği bir kabare şarkıcısıdır; ısrarlı arpejler eşliğinde, bir alacakaranlık şarkısının aynı ölçüde ısrarlı şu sözlerini gözleri kapalı mırıldayan: "Her şey bitti. Bitti artık. Bir daha asla. Asla."

Yine de Karrer pratik amaçlardan büsbütün uzak değildir. Şarkıcının kocasını, herhangi bir tersliğin onu geri dönmekten alıkoyması umuduyla –ki bunun olması için uğraşılabilirdi– risk teşkil eden bir malı almaya göndermek, kadının yatağında kocanın yerini alması için bir fırsattır. Ama bedensel sahip olma kendi başına bir amaç değildir. Sanki telefeiklerin tekdüze hareketine uydurulmuşçasına her türlü coşkudan yoksun bir seks sahnesi bunun kanıtıdır. Kadına şunu söyleyecektir: "Sen benim için, bilinmeyen, adlandıramadığım bir şeye götüren bir tünelin girişindeki bekçisin." Eyleme geçmeyenlerin, algı veya duyumdan ibaret olanların tek isteyebileceği, derinlerinde yeni bir şey bulabilecekleri bu bilinmezdir. Ama vestiyerci kadın Karrer'i çoktan uyarmıştır: Tünelin bekçisi bir cadıdır. O, Karrer'i yutacak dipsiz bir bataklıktır olsa olsa. Ve Karrer, yağmurun altında kocanın yola çıkışını beklerken, vestiyerci kadın bir köpek sürüsüyle çevrelenmiş bir halde, kendilerini bekleyen tek geleceğin Tanrı'nın elçileri tarafından bildirilen tehlike olduğunu ona hatırlatmaya gelir. Felaket habercisi, Béla Tarr sinemasında umut tacirlerinin karşısına konacak olan bir figürdür artık. Ama belki de dipsiz bir bataklıktan bahsetmek fazladır. *Lanet*'te temsil edilen insanlık; savaşın, vebanın ve kıtlığın yol açacağı yıkıma dair vestiyerci kadının İsrailoğulları'nın peygamberlerine dayanarak dillendirdiği kehanetlerin tek müsebbibi değildir. Yağmurun ve onun etkisinden kaçmaya yönelik faydasız teşebbüslerin vaat ettiği en olası yazgı, köpeklerin su içtiği sığ birikintidir. Birbirlerine

düşman dört suç ortağının kaderi, sağanağın kuşattığı balo esnasında mühürlenir. Tüm hikâye bir parçalanma hikâyesidir şüphesiz, ama bu parçalanma da yağmur imparatorluğunun herhangi bir bölümüdür sadece. Böylece kamera, bir dans salonunun köşesinde, Karrer'in yenilgisi anlamına gelen geri dönmüş kocayı, bunu doğrularcasına "kazanan"ın boynuna asılarak aşkla dans eden kadını, teslimattaki eksikten ötürü tuvalette Karrer'e yakınan ve sonra şarkıcı kadını kendi arabasıyla bir zevk faslına götüren bar sahibini izleyecektir. Ardından, gece *farandole*'üne ve gün doğarken su birikintilerinde tepinen yorulmak bilmez dansçıya geri dönecek, Titanik'in sütunlarından karakolunkilere geçecek ve Karrer'in sırtı dönük halde mırıldanarak suskun bir polise ihbarda bulunduğu odaya pencereden girecektir.

Böylece, herkes herkese ihanet edecektir. Ama Béla Tarr'ı ilgilendiren, ihanetler değildir, başarılar olmadığı gibi. Ona göre, gerçek olaylar girişimlerde, engellerde, başarılarda veya başarısızlıklarda kendini göstermez. Bir filmi meydana getiren olaylar, duyulur anlardır, sürenin parçalarıdır: dışarıdaki sisin pencerenin diğer tarafındaki bedenlere usulca işlediği yalnızlık anları, bu bedenlerin kapalı bir alanda toplandığı ve dış dünyadaki duygulanımların tekrarlarla dolu akordeon ezgilerine, şarkılarla ifade edilen duygulara, ayakların zeminde tepinmesine, bilardo toplarının çarpışmasına, masalardaki önemsiz konuşmalara, bir camın ardındaki gizli pazarlıklara, kulis veya tuvalet dalaşlarına veya vestiyer metafi-

ziğine dönüştüğü anlar. Béla Tarr'ın sanatı, tüm bu yayılış biçimlerinin yoğunlaştığı genel bir etki yaratmaktır. Bu genel etki, karakterlerin hislerinde ifade bulmaz. Söz konusu olan, kısmi yoğunlaşma noktaları arasındaki bir dolaşımdır. Bu dolaşımın maddesi zamandır. Bir bardak yığınından, bir masadan veya bir karakterden yola çıkan kameranın yavaş hareketleri bir cam bölmeye doğru yükselir, bölmenin ardında içki içen bir grubu ortaya çıkarır, sağ tarafa, bilardo oyuncularına doğru kayar, masada oturan içkili gruba doğru geri gelir, onları bir kenara bırakıp akordeoncuda sonlanır – bunlar filmin olaylarını oluşturur: Dünyanın bir dakikası; Proust'un diyebileceği gibi, "kozmolojik" basınçtan, yağmurun, sisin ve çamurun basıncından doğan ve konuşmalara, ezgilere, gürültüye veya boşlukta yiten bakışlara dönüşen etkilerin aralarında dolaştığı bedenlerin birlikte varoluş anı.

Bundan böyle bir Béla Tarr filmi, "kozmik" basıncın yoğunlaştığı bu zaman kristallerinin bir araya gelmesidir. Onun imgeleri, zaman-imge diye adlandırılmayı herkesten daha çok hak eder; sürenin, yani durumlar ve karakterler denen tekilliklerden dokunan kumaşın aşikâr kılındığı imgeler. O halde bunun, Bresson'un bir tuval üzerinde montaj yöntemiyle birleştirmek üzere modellerinden almak istediği "doğa parçaları" ile ilgisi yoktur. Ne parça vardır, ne de montaj yapan Demiurgos. Her an bir mikrokozmostur. Her plan-sekans dünyanın zamanında, dünyanın bedenler tarafından hissedilen yoğunluk-

larda yansıtıldığı zamanda geçmelidir. *Lanet*'in bürlesk bir bölümünde, bir karakterin üstü çıplak iki striptizciye hakiki örtüyü –Maya'nın peçesini, hakiki dünyanın adlandırılamayan gerçekliğini örten temsilin örtüsünü– kaldırmanın gerekliliğini anlatmasına kulak misafiri oluruz. Schopenhauer için bu peçeyi kaldıran sanat, müziktir. Bir Béla Tarr filmi, müziğin bu işlevini gerçekleştirir. Başarılı plan-sekans, bu anlamda, şarkıcı kadının bekçisi olduğu tünelde Karrer'in boş yere aradığı adlandırılamayan şeydir aslında. Ama Karrer bir dörtyol ağzındadır. Kamera onun etrafında döner, yüzünün üzerinden geçer ve sırrı alıp götürür. Bir karakter olarak, adlandırılamayanı ancak peçenin ardından görebilir. Böylece onu ancak ele verebilir –suç ortaklarını ele verdiği gibi– ve payına düşen tek adlandırılamayan şeyi alır: Filmin sonunda havlamalarına eşlik ettiği köpeklerin su içtiği, yağmurun oluşturduğu birikinti.

Lanet, sanki insanlık halinin nihai bir imgesi gibi, Karrer'i bir köpeğin karşısında havlarken bırakmıştı. Aynı oyuncunun yüzü bir pencerenin ardında belirmeden önce, *Şeytan Tangosu* bize ahırı terk eden bir inek sürüsünü gösteren uzun bir plan-sekansla açılır. İnekler, zayıf bir sembolik güce sahip hayvanlardır. O halde onlar bir sürü imgesi gibi değil de gerçek bir sürü olarak düşünülmelidir. Onların törensel varlığı bir açıklama olmaksızın sunulmuştur, ama biz bunu sonradan açıklığa kavuştururuz: Alıp başını giden bu inekler, tasfiye edilen bir kolektif çiftliğin son mallarıdır. Ve entrikanın merkezinde, bu çiftliğin satışından gelen para yer alacaktır. Böylece film, kendinden önceki iki filmle kıyaslandığında bir karşı-hareket ortaya koyar. *Sonbahar Almanağı*'nda Hédi'nin etrafında dönüp duran parazitlerin hesap-

ları veya *Lanet*'te bar sahibinin organize ettiği kaçakçılık, bizi kişisel dramlar ve entrikalar evrenine sokmak üzere ilk filmlerdeki toplumsal kaygıları terk etmişti. Her ne kadar *Şeytan Tangosu* yitik bir köyde terk edilmiş bir düzine karakterin göz diktiği saklı paranın hikâyesi etrafında gelişse de, engereklerin aile yuvalarının ve sahte arkadaşlar arasındaki küçük pazarlıkların hikâyelerini, büyük kolektif hikâyenin zamanına geri götürür.

Bu, bir vaadin ve bir düzenbazlığın hikâyesidir. Bu, ilk bakışta, komünizmi işleyen bir film için, olabilecek en bayağı senaryodur. Aynı şekilde, filmin László Kraznahorkai'nin romanına sadık kalarak benimsediği döngüsel form, tekrara dayalı bir hikâyenin formunu hayal kırıklığıyla sonlanan bir toplumsal beklenti anlatısına uyarlamanın en bayağı yöntemi gibidir. Eğer filmin –romanda başlangıç noktasına geri dönen– on iki bölümünün, yedi buçuk saat sürdüğü ve bu sürenin, sinemacının özellikle düşkün olduğu ve durmaksızın tekrar eden müzik temalarıyla eşlik ettiği çok yavaş dönme hareketleriyle birleştirildiği gerçeği de buna eklenirse, bir hayal kırıklığı hikâyesi ve dairesel form arasında tam bir uyum olduğu sonucuna varılır rahatlıkla. Ama bu sonuç şunu göz ardı eder: Daire ve daire vardır, tıpkı vaat ve vaat, yalan ve yalan olduğu gibi. Oysa film, dinamiğini görünüşte özdeş olanın ayrışmasında bulur.

Bu dinamik, dördüncü bölümün romandan aynen alınan başlığıyla verilmiştir belki de: "Sökülüyor".

Sökülen şeyin ne olduğu, bir önceki ve bir sonraki bölümlerin ortak başlığıyla belirtilmiştir: "Örümceğin işi". Bu iş ilk olarak, işlettiği meyhaneyi gizli kusurundan –ağlarını her yere ören vahşi örümceklerden– bahsetmeden kendisine satan Suabiyalı dolandırıcıya meyhanecinin ettiği beddualarla açıklanır. Ama örümceklerin işi aynı zamanda, mekânın müdavimlerinin bayağı entrikalarıyla ve bolca göğüs manzarasının ve içkinin onlarda uyandırdığı zavallı arzularla örülen alelade bir ağdır. Mekânın müdavimleri, kolektif çiftlikten geriye kalan son kişilerdir ve satıştan gelen parayı paylaşmak üzere orada bir araya gelirler. İlk yalan, ilk düzenbazlık, tüm parayı kendi aralarında paylaşmak ve sessizce sıvışmak isteyen iki üyeden gelir. Ve "komünitenin sonu" hikâyesi, en basit haliyle, toplu iflastan en büyük bireysel çıkarı sağlamaya çalışan örümcek insanların çatışmasıdır. Bu, kolektif düşten artakalanların avantajlı bir paylaşımını değil de, yeni ve daha güzel bir düş uğruna her şeyin bir kenara bırakılmasını öneren daha büyük bir yalancının, karizmatik Irimias'ın devreye girmesiyle sökülecek olan alelade ağdır. Irimias, sahiden de, usta düzenbazların başarısının kaynağını iyi bilir: Sadece küçük hesaplarda iyi olan küçük insanların suçluluk duygusu veya korkaklığı değil, onların gurur veya onur olmadan yaşayamamaları. Bu düzenbaz, yalanının başarıya ulaşması için gizli bir suç ortaklığına gerek duyar sadece; küçük insanların ağının sökülmesi lazımdır öncelikle. Ağı sökmek, dokumaktan başka bir şey bilmeyen örümceklerin işi değildir; bu, söküklerden fayda sağlamak konusunda

bilhassa usta olan manipülatörlerin de işi değildir. Bunun için, bir kaçık veya budala lazımdır.

Burada budalanın adı Estike'dir. Geçimini fuhuştan sağlayan dışlanmış bir ailenin en küçük çocuğu Estike. Budalalık, zekâ katsayısıyla ilgili değildir, daha ziyade iki yapısal özellik belirtir, Béla Tarr filmleri için eşit ölçüde gerekli iki karşıt ve tamamlayıcı özellik: Çevreyi tamamen yutma ve ona karşı bahse girme kapasitesi. Estike sahneye ilk olarak, sinemacının sevdiği bir biçimde, arkadan görünen başının ve omuzlarının geniş, gri bir alanın köşesinde oluşturduğu koyu bir leke görünümünde girer. Burada bu alan, ıssız toprağın ve alçak gökyüzünün aynı griliğe karıştığı rüzgârlı ovanın yeknesak alanıdır. Abisi sıvası dökülmüş evden çıktığında, Estike'yi pantolonunun üzerine düşen kısacık elbisesiyle, onu korumaktan ziyade, etrafını saran yağmur, rüzgâr, sis ve çamur evrenini âdeta yoğunlaştıran aşırı uzun hırkası ve kocaman botlarıyla boydan görürüz. Çok geçmeden, o ve abisi gri çölün yuttuğu iki küçük noktaya dönüşecektir. Ama bir sonraki planda, onun budalalığından kaynaklanan ikinci bir meziyetinin uygulama alanını görürüz: Ondaki inanma yetisi. Abisinin onu getirdiği korulukta, birlikte kazdıkları çukura, bir altın ağacı çıksın diye parasını gömer. Estike'nin budalalığı öncelikle şurada yatar: En inanılmayacak hikâyelere bile inandığı gerçeğinde değil sadece, aynı zamanda her fikri düz anlamıyla anlamaktaki ısrarında. Abisinden öğrendiği "kazananların" teorisini, işkence edip fare zehriyle öldürdüğü

kedisine metodik olarak uyguladığı; boş çukuru gördüğünde ve parayı ihtiyacından ötürü Sanyi'nin aldığını öğrendiğinde ise asıl kurbanın kendisi olduğunu, naifliğinden ziyade aynı teorinin kurbanı olduğunu fark ettiği bir sonraki bölüm bunu gösterir zaten. Bu bölümün geri kalanı da, Estike'yi omzuna şal niyetine attığı dantel perdeyle, sol kolunun altındaki ölü kediyle ve elbisesinin altında taşıdığı fare zehriyle yağmurun altında yürürken; ve şafak vakti, bitkilerin istila ettiği harap bir şatoda, melekler onu almaya geldiğinde hoş görünmek için saçını ve elbisesini düzelttikten ve zehrin kalanını yuttuktan sonra kollarının arasında kediyle uzanırken gördüğümüzde bunu doğrular.

Akordeonun ritmiyle çemberler çizen veya ortak ganimetten paylarına düşen parayla aldıkları içkiden sızıp sandalyelere yığılan yetişkinleri pencerenin diğer tarafından izlediği meyhaneden koşarak uzaklaşan Estike'nin gece yürüyüşüne eşlik eden iki uzun plan üzerinde durmak lazım. Kızın çamurlu zemine hiç batmadan yürüdüğü iki plan. Islık çalan rüzgâra kayıtsız düzenli ayak seslerinden başka bir şey duymayız. İlkinde yalnızca, saçları yağmurdan yapışmış kızın yüzünü ve gecenin içinde, bakışındaki –elbisesinin ilk düğmesinin yarattığı görsel kafiyeyle vurgulanan– parıltıyı; ikincisinde ise, gün doğarken, sağanaktan ıslanmış, yorgunluktan çökmüş ve bakışları sönmüş olsa da çamurlu ovada yoluna dümdüz devam eden gövdesini görürüz. Bu ölüme yürüyüş elbette Bresson'un Mouchette'ini çağrıştırabilir.

Kızın omuzlarındaki dantel "şal" ise, gölete doğru yuvarlanan Mouchette'in sarındığı elbiseye bir saygı duruşu gibidir. Mouchette, bir çocuk oyununa dönüştürdüğü intiharıyla, kurbanı olduğu bekçilerin, kaçak avcıların, ayyaşların ve tecavüzcülerin dünyasından kaçıyordu. Ama eğer Estike, Mouchette'in yuvarlanışını taklit ediyorsa, bunu yalnızca kedisine acı çektirip güç uygulamak için yapar. Béla Tarr'ın evreninde oyun yoktur; yalnızca şeylerin ataleti ve bir fikrin, bir düşün, bir gölgenin peşinden gitme inadı doğuran gedikler vardır. Harekete geçmeye cesaret edilir veya edilmez. Başkalarına ve mobilyalara çarparak dört dönülen gizli oturum vardır ve bir düşüncenin gerçekleştirilmesi için dümdüz yürüyüş vardır. Bu anlamda, kedinin ölümü ve Estike'nin intiharı, *Almanya, Sıfır Yılı*'ndaki küçük Edmund'un babasını öldürmesine ve boşluğa atlayışına daha yakındır. Budalalık, pencereden seyredilen görüntüleri ve işitilen sözcüklerin harekete geçirdiği gölgeleri jestlere dönüştürme yetisidir.

Gece ve şafak vakti, ıslık çalan rüzgârla ve kamçılayan yağmurla yontulan, bir gölgenin peşinden gitme kararlılığıyla yönlendirilen bu yüz bunun özetidir. İki budalalığın bu birleşimi sinematografik varlığın, bir bakışta, jestlerde, yürüyüş biçiminde aynı anda hem bütünüyle verilen, hem geri alınan varlığın özüdür. Sinematografik sanatın en müstesna yetkinliği, belki de, Edmund'un izinden giden Estike ve ilk bakışta uzak görünse de tavşan çantasıyla ve işlemeli yastığıyla *Some Came Running*'in Ginnie'si

gibi budala figürlerinin yaratılışında yatar. Ama Béla Tarr'ın budalalarının öykülerini benzersiz kılan, sisin zihinlere işlediği ve gölgenin bedenleri harekete geçirdiği ortamı, yani süreyi duyulur kılma, eylemlerin zamanına has kestirmeleri –başlangıç veya son, çıkış veya varış noktası başta olmak üzere– çekip çıkararak ona özerk bir varlık verme biçimidir.

Yine de, eğer bir yere gitme kaygısıyla; adımlarını tesadüflere bırakmama, olayların bir nedeninin ve eylemlerin bir varış noktasının olması arzusuyla yönlendirilmiyorsa, kimse yürümeye zaman harcamaz. Bu, Schopenhauercı yaşama istencinin yanılsamasıdır. Krasznahorkai'nin yarattığı kız, yazarın tüm diğer karakterleri gibi, buna itaat eder. Bölümün sonunda, romanın dış sesle söylenen sözleri bunu özetler: Estike, her şey bir anlam kazandığı için mutludur. Ama ekrandaki kız ölüme, düşünüp taşınmadan veya açıklama yapmadan, sessizce gider. Béla Tarr'ın filminin mantığı ile titizlikle uyarladığı romanın mantığı arasındaki, daha doğrusu sinema ile edebiyat arasındaki tansiyon burada yatar; zira sinemacı ile filminin anlayışıyla sıkı sıkıya bağdaştırdığı romancı arasında bir ayrılık olduğunu öne sürmek için hiçbir neden yoktur. Sinemacı bedenlerle ilgilenir, bir mekânda nasıl durduklarıyla veya nasıl hareket ettikleriyle. Durumlarla ve hareketlerle ilgilenir; hikâyelerden ve hikâyelerin bu hareketlere –onların kuvvetini saptırma ihtimaline rağmen– atfettiği amaçlardan ziyade. Bir durum, gücünü ancak, bir hikâyenin basit mantığıyla derinleştirdiği ayrım

aracılığıyla açığa çıkarır: Engebesiz bir ovada karakterlerin biteviye yürüyüşünü takip etmek, sessiz bir yüzün etrafında dönmek veya bedenlerin bitimsiz jestlerini sabit planda kadraja almak için geçirilen zaman. Ama bu ilişki tersten okunabilir: Ayrımlar, hikâyenin normunu varsayar. Bu kısıtlama aynı zamanda bir kaynaktır. Béla Tarr'ın Krasznahorkai'nin romanlarından yola çıkarak çektiği filmler, bu romanların ona sunduğu, aldatıcı amaçlar hakkındaki döngüsel hikâyeler ile bunlarda bulduğu görsel bir senaryo kurma olanağı arasındaki gerilimden oluşur. Bu görsel senaryo, süregelen durumların gücünü, onları birbirine bağlayan anlatıdan çıkarır, ama aynı zamanda durumların tüm kuvvetini, bir gölgenin peşinde ileriye doğru uzanan ve etrafında anlatının nihilist mantığının kapandığı düz çizgilere, pozitif kaçış çizgilerine vererek anlatının döngüselliğini kırar.

Filmin dinamiği buradadır. İnsan-örümceklerin meyhanede alkolün etkisiyle sendeleyerek ve akordeonun sesiyle salınarak dört döndükleri sırada Estike'nin çizdiği düz çizgi, yerini Irimias'ın çizdiği düz çizgiye bırakır. Sabit ve sessiz bir plan, bize kızın bedeninin uzandığı bilardo masasının ardında toplanmış köylüleri gösterdikten sonra, kamera Irimias'ın yüzünü ve onun büyük yalancı rolünü üstlendiği söylevi merkeze alır: Kızın ölümünü açıklamak; çocukların kendini öldürmesinin, komünitenin içlerindeki en zayıfları korumaktaki yetersizliğinin nedenlerini göstermek: Tüm tasarılarındaki başarısızlıklarının farkında olup bir çıkış yolu bulmak-

tan aciz kadın ve erkeklerin ahlaki gevşekliği. Ve her hastalık teşhisi bir tedavi önerisi sunduğundan, Irimias da bildiği tek tedaviyi belirtir: Tüm bu maddi ve ahlaki sefalete, bu güçsüzlük ve gevşeklik iklimine elveda demek, yakındaki bir köşkte örnek bir çiftlik ve gerçek bir komünite kurmak üzere oradan ayrılmak. Ne yazık ki bu tinsel ilacın dünyevi koşulu mevcut değildir: Bu tasarıyı hayata geçirmek için gerekli para. Konuşmanın sonunda, bir ayak ucuna bir para destesi bırakan bir el jestini takiben ayak sesleri duyulur, az sonra bunu başka eller ve desteler izler. Bu, uğruna herkesin herkese komplo kurduğu ve Irimias'ın sessizce cebine atacağı, satıştan elde edilen paradır.

Söz konusu olan, düzenbazlıktır kuşkusuz. Tüm paralarını veren ve oradan ayrılmadan önce mobilyalarını parçalayan köylüler sadece terk edilmiş bir bina bulacaktır ve Irimias gelip yetkililerin muhalefetinden ötürü büyük komüniter projenin gerçekleşmesini biraz daha beklemeleri ve şimdilik bölgeye dağılarak ortalıkta görünmemeleri gerektiğini açıklar. Ama bu, herhangi bir düzenbazlık değildir. Irimias'ın söylevinde, komünizmi dünyadaki tüm sefaletin açıklaması ve tüm sefalete veda etmek için kurulması gereken gerçeklik olarak gören tüm argümanlar, imgeler, duygusal tetikleyiciler yoğun halde bulunur. Romancı, bunun alaycı bir özetini vermeyi tercih etmişti ve bu bölümü, konuşmanın mizanseninl ve heyecanı gitgide tırmanan dinleyici üzerindeki etkisini gösteren bir açı-karşı açı serisi gibi

kurmuştu. Ama sinemacı, sadece Irimias'ın yüzüne odaklanmak amacıyla karşı açıyı bütünüyle bırakarak, onun konuşmasını yüksek sesli bir rüyaya dönüştürerek ve bu rüyayı müzisyen Mihály Vig'in baştan çıkarıcı sesine emanet ederek farklı bir tutum takınır. Yalancı, aynı zamanda bir hayalperesttir. Manevi tıbba başvuran düzenbaz, bedenleri ve ruhları sisin, çamurun, meslektaşlar arasındaki para meseleleriyle ilgili küçük ihanetlerin, kadınların ve bireysel veya toplu içki âlemlerinin kanunlarına teslimiyetten kurtaran bir doktordur aynı zamanda. Onların yeniden "onur ve gurur" kazanmalarını sağlar.

Bu iki sözcük, bir düzenbazlığa hizmet eden tuzağı ifade etmez sadece. Bunlar Béla Tarr'ın tüm eserlerine hayat veren bir inancı belirtir: En sıradan varlıkların kendi yüceliğini ispatlama yetisi. Béla Tarr, kötümser hikâyeler üzerine özenli plan-sekanslar çeken "biçimci" bir sinemacı değildir. Onda biçim, yağmur ve sefaletin yasası ile ona karşı "onur ve gururu" –sinematografik bir meziyetin tekabül ettiği etik erdemleri– ispatlamaya yönelik zayıf ama yok edilemez yeti arasındaki gerilimin meydana geldiği mekân-zamanın yayılışıdır. Bu sinematografik meziyet, bedenleri harekete geçirme, çevrenin onlar üzerindeki etkisini değiştirme, onları dairesel hareketleri sekteye uğratan yörüngelere fırlatma meziyetidir. Burada sinemacı, ona görsel olarak, sığ bir Sancho Panza'nın eşlik ettiği bir Don Kişot havası katarak, azami yoğunluğu onun küçük grubun zayıflığını açığa vurduğu anlara vererek veya onların aley-

hinde yazdığı rapora ebediyet üzerine düşünceler ekleyerek münevver peygamber niteliğini vurguladığı Irimias ile suç ortaklığı yapar. Yeni bir hayat vaat eden düzenbazlık, bedenlere düz bir çizgi üzerinde yeni bir yön veren itkidir aynı zamanda. Onları artık kendi yorgunluklarıyla şekillenmeyen bir mekâna götürür. Onları grilikle değil geceyle, yağmurla ve çamurla değil boşlukla, tekrarla değil bilinmeyenle karşı karşıya getirir.

Köylülerin terkedilmiş köşke vardığı çarpıcı planlar bunu gösterir: Bu önce, ardında bir bedeni –sıvası dökük duvarları sessizce inceleyen Bayan Kraner'in hantal bedenini– gördüğümüz küçük bir lambayla binanın yavaşça keşfedilişidir. Sonra, çatlak sesiyle hem köyün eski harmonyumunu hem modern synthesizer'ı andıran tuhaf, gergin bir müzik cümlesi eşliğinde komünite üyelerinin yüzlerini birer birer inceleyen yavaş panoramik çekimdir: Gecenin içinden bir başına beliren, her biri görünmez bir noktaya sabitlenmiş, duygularını değil beklenmedikle karşılaşmanın saf etkisini –şaşkınlık, coşkunluk, kafa karışıklığı veya yeri ve durumu kestirmekte kifayetsizlik– ifade eden bedensiz yüzler. Sonra, kamera bir bakışma yakalar ve –akordeonun ritmiyle sallanan dolgun "memeleriyle" komünite erkeklerinin arzularını uyandıran ama ayrıca gizemli bakışları, halka küpeleri ve bukleleriyle de sanki tüm itiraf edilmeyen düşleri yoğunlaştıran– Bayan Schmidt'in yüzü etrafında yavaş yavaş döner. Daha sonra boş odada, uzanmış bedenler, yıkık korkuluklara tünemiş bir

baykuşa ve uzaklardan gelen hayvan bağırışlarının yankılandığı karanlığa doğru ilerleyen bir kaydırmalı çekimle sanki yavaşça götürülüyor gibidir.

Kameranın bu hareketi aynı zamanda, her şeyi bırakan köylüleri, Irimias tarafından farklı adreslere dağıtıldıkları ve ona tüm iyilikleri için teşekkür ettikleri terk edilmiş gara yönlendiren anlatının hareketidir. Bir anlamda, sinemacının anlattığı hikâyeyi noktalayan, alkolik doktorun odasına son kez dönülmesi ve anlatının girişindeki esrarengiz çanları çalan kişinin bir tımarhane kaçkını olduğunun keşfedilmesinden ziyade, bu dağılmadır, hareketin içeriden dışarıya doğru sonsuz uzanışıdır. İnsan hayatı belki de, ses ve öfkenin bir budala tarafından anlatılan hikâyesinden ibarettir. Ama bu gerçeğin sinema için hiçbir değeri yoktur. Sinema, ses ve ses, öfke ve öfke, budalalık ve budalalık arasındaki ayrımı derinleştirmekle var olur yalnızca. Meyhanede, kimse dinlemediği halde durmaksızın anlattığı hikâyeyi yorulmaksızın tekrar ettiği cümleyle bitiren ayyaşın budalalığı, ölüme giden küçük kızın budalalığı veya boş cennetlerinin sıvası dökük duvarlarını şaşkın gözlerle inceleyen köylülerin budalalığı vardır. Sarhoş bedenleri sersem sersem döndüren akordeonun sesi ve bilinmeyene doğru sıçrayışa eşlik eden görünmez enstrümanın notaları vardır. İçe işleyen ve yılgınlık veren yağmurun sesi ve göğüs gerilen yağmurun sesi vardır. Kapalı alanda kavga ve entrikalarda kendini tüketen öfke ve dışarıya çeken, bu kapalı alandaki mobilyaları paramparça eden öfke vardır.

Sinemanın asıl görevi, bu duyguları kendi doğrultusunda meydana getiren ve dolaşıma sokan, onları iki temel duyusal rejime, yani tekrarın ve bilinmeze sıçrayışın rejimine göre değiştiren hareketi kurmaktır. Bilinmeze sıçrayış hiçbir yere götürmeyebilir, salt yıkıma ve deliliğe götürebilir. Ama sinema, yoğunluk derecelerini bu ayrımda oluşturur ve bunları bir tanıklığa veya dünyanın durumuyla ilgili, her şeyin bir ve her türlü eylemin boş olduğu yönündeki karamsar tespitten kaçınan bir masala dönüştürür. Yanılsamaların kayboluşunun dünyamıza dair söyleyeceği önemli bir şey yoktur artık. Şeylerin "hayal kırıklığına uğramış" düzeninin olağan düzensizliği ile yıkımın ve deliliğin aşırılığı arasındaki yakınlık, daha fazlasını söyler. *Karanlık Armoniler*'in merkezinde bulunan işte bu yakınlıktır.

Béla Tarr, *Karanlık Armoniler*'den hoş, romantik bir peri masalı gibi söz etmiştir hep. Bu ifade, hikâyenin iki başkahramanını; evlilik içi entrikalar ile politik entrikalar –Eszter'in karısının entrikaları ile bir sirk "prensinin" sözleriyle kışkırtılan, eşyaları kırıp dökmek ve hastaları dövmek üzere hastaneye akın eden kalabalığın yalın şiddeti– arasında sıkışan "budala" János'u ve bilge müzisyen Eszter'i gören seyirci için şaşırtıcı olacaktır. János'un bir akıl hastanesi yatağında kıpırtısız bir insan enkazına dönüşmüş son görüntüsünü hatırlayan biri, eğer bu filmde periler varsa bile hepsinin kötü huylu olduğunu ve olay dev bir balina etrafında dönse de *Pinokyo*'dan çok uzakta olduğumuzu düşünür. O halde "peri masalı" ifadesinden ne anlamak gerekir?

Belki de öncelikle, Béla Tarr'ın realizmden uzaklaştığını. Béla Tarr, alegori yapmadığını ve bu filmde, diğer tüm filmlerinde olduğu gibi, her şeyin amansızca maddi olduğunu tekrarlamaktan vazgeçmez. Yine de, karakterlerin ve olayın statüsü, açıkça toplumsal kıssadan fantastik anlatıya geçme eğilimi gösterir. Film, Krasznahorkai'nin *Direnişin Melankolisi* adlı eserinden uyarlanmıştır. Ama kitaptan sadece bazı bölümleri alır ve yapılan bu seçimle anlatının tonu da değişir. Roman, János'un annesinin grotesk karakterini vurgulayan komik bir pasajla başlıyordu ve onu entrikacı Bayan Eszter'le karşı karşıya getiren rekabetle devam ediyordu. Bu kadın düşmanı "iyi kadın hikâyelerinin" derinlerinde anlatının unsurları beliriyordu: Bayan Eszter'in kocasıyla çatışması, şehirdeki karışıklık ve balina ile prensi taşıyan uzun bir kamyonun gelişiyle kaygı uyandırması. Film ise, Béla Tarr'ın görsel evreninde büyük rol oynayan bir eşyayla –bir sobayla– açılır, sonra bu sobanın ısıttığı uğursuz meyhanede kadraj genişler. Tarr'ın filmlerinde sobayla aynı ölçüde simgesel olan bu mekânın, *Karanlık Armoniler*'de görüldüğü tek sekanstır bu. Ama bu defa mekân, sarhoş soytarıların dansına değil, filmde budala rolünü oynayan, alnını örten gür saçları, çalı gibi kaşlarının altındaki büyük, ışıl ışıl, çökük gözleri ve çıkık çenesiyle postacı János'un, meyhanenin müdavimleriyle birlikte düzenlediği gezegen hareketleri temsiline tahsis edilmiştir. Daha sonra, –sinemacının çok sevdiği– kadrajı dörde bölme yöntemiyle sokağı parçalara bölen, masalsı yaratığı taşıyan uzun römork ve trak-

tör, traktörün gri gölgesinin peşi sıra farlarının vurduğu cephelerin aydınlığı, römorkun kara kütlesi ve dipteki alanın aydınlığı bize János'un gözünden gösterilecektir. Andreas Werckmeister tarafından geliştirilen batı armoni sisteminin yok ettiği saf sesleri ve doğal akorları yeniden bulmaya çalışan melankolik Eszter'in evine János'la birlikte gireriz. Yuvasına geri dönme arzusunu ve namuslu insanları bir araya getirip kentteki düzeni yeniden sağlama mücadelesini simgeleyen valiziyle kindar Bayan Eszter karşımıza János'un odasında çıkacaktır. Yaratığın inine János'la birlikte sokuluruz ve orada yavaşça dolaşırız, oysa romandaki János, bunu yapmaya, meraklı bir kalabalık tarafından sürükleniyordu.

Krasznahorkai, romanında, durumun sırayla farklı karakterlerin bakış açısından görüldüğü çoksesli bir kompozisyon benimsemiştir. Film, sıradan varlıkların küçük entrikalarını bırakarak bu çoklu odaklanmayı da terk eder. Bu, Béla Tarr'ın ilkesine uygundur: Sinemada durum, öznel bir filtre olmaksızın her yönüyle verilir. Ama Béla Tarr burada, durumlar ve hikâyeler arasındaki karşıtlıkla çelişir gibi görünen bir sonuca varır. Film, "romantik" bir biçimde, tek bir karakterin; küçük şehrin sokaklarını boş bakışları, kabanı ve postacı çantasıyla dolaşan "budala" János'un etrafında gelişir. Béla Tarr, János olabilecek oyuncuyu bulduğu güne dek filmi çekemediğini belirtir. Aslında bir rock müzisyeni olan, Macar olmayan (filmin diğer iki başkarakteri gibi) ve –bu filmde ikincil rollere indirgenmiş– alışıldık Béla Tarr oyuncularının ortasına bırakılmış bir aktör.

Böylece "peri masalı"nın yapısı, bir karakterin maceralarına odaklanmak için durumların ayrıcalığını sanki hükümsüz kılar. Ama bu maceralara, sinemanın ayrıcalığını borçlu olduğu, özgül bir karakter verir: János'un maceraları öncelikle görünümlerdir. János esasen duyusal bir yüzeydir. Ama bu duyusal yüzey, *Lanet*'in veya *Şeytan Tangosu*'nun neredeyse hissiz karakterlerininkinden başka türdedir. Onların bedenine ve ruhuna yavaşça nüfuz eden rüzgâr, yağmur, soğuk ve çamur János'a etki etmez sanki. Onu etkileyen, saf görünümlerdir (sokaktaki kara kütle, bir meydanda mangalların etrafında toplanmış bir kalabalık, yaratığın bedeni), sonra da sesler: Ayaklanmadan yükselen sloganlar – kafasındaki sesler olarak duyduğumuz ve bakışlarını daha da keskinleştiren sözler. Bu ayrıcalıklı karakter, keskin duyulara sahiptir. Başkalarının dikkat etmeksizin özümsediğini o en yoğun biçimde algılar. Başkalarını felce uğratan şey onu hemen harekete geçirir, ama algılananları eylem motiflerine dönüştüren klasik şemaya pek de uymaksızın. Budala, algıladığını tek bir şeye, başka bir duyusal dünyaya dönüştürür. Onunla birlikte balinanın cam gözleri önünde duran seyirci, Melville'e ve kötülük sembolizmine gönderme yapıldığını düşünebilir. Ama János orada yalnızca, Tanrı'nın böyle inanılmaz varlıklar yaratma kudretini kanıtlayan bir mucize görür. Yaratığı, kozmosun düzenine, yani evinin duvarını kaplayan gökyüzü haritasında bakışını gridal sisteme yerleştiren* ve bir

---

* Rancière burada muhtemelen, katlama izlerinden dolayı haritanın karelere bölünmüş olmasına gönderme yapıyor (*ç.n.*)

bale biçiminde her akşam sahneye koyduğu düzene– dahil eder. Estike'nin tek yapabildiği, melekleri beklemekti; ama bu melekler, o görüş alanımızdan çıktıktan sonra bir dış sesin söylediği sözlerden ibaretti. János ise, meyhanede grotesk biçimde dans eden karakterlerden hemen bir başka duyusal dünya yaratır, bir ahenk dünyası.[1]

"Romantik peri masalı"nın yapısı ayrıca şöyledir: Sıradan bir yerde –rutinleriyle ve söylentileriyle küçük bir taşra şehrinde– sıradışı bir şey meydana gelir: Tuhaf bir olay, başka bir yerden gelen bir yaratık. Bu sıradışı şey, ahaliyi eşit olmayan iki parçaya böler: Şeytanı olanca yeniliğiyle görerek korkuya kapılanlar ve tuhaf veya korkunç şeye karşı önlem alanlar – genellikle sadece János. Belki de balina sadece bir alegori değildir. Ama her durumda, iki düzen arasında bir bölünmeye yol açar. Radikal biçimde farklı bir boyutu, iklimsel durgunluklar ve toplumsal entrikalar dünyasından ayırır. Béla Tarr bunu ontolojik veya kozmolojik diye adlandırmayı sever. Bu belki daha basit şekilde mitolojik diye adlandırılabilirdi. Her halükârda, durumun ve hikâyenin kartlarını, budalalığın ve entrikanın kartlarıyla birlikte yeniden dağıtır. Durumların durgunluğu ve hikâyelerdeki düzenbazlık arasındaki gerilimden, iki duyusal düzen arasındaki saf karşıtlığa geçeriz.

---

[1] Manidar biçimde, *Şeytan Tangosu'n*daki meyhanede karısı akordeonun coşturduğu dansçıların kollarına kendini bırakırken maskaralık yapan grotesk Schmidt rolündeki aktör, János'un temsilinde Güneş olur. *Şeytan Tangosu'n*da akordeoncuyu canlandıran aktöre ise burada János Dünya rolünü verir.

Gerçeği yanılsamanın karşısına koymak değil, gerçeğin merkezine onu ikiye bölen fantastik bir unsur yerleştirmek söz konusudur. Bir tarafta toplumsal veya evlilik içi entrikaların gerçeği vardır, diğer tarafta onu aşan, onun mantığına uymayan her şeyin gerçeği. Bu, *Şeytan Tang*osu'nda, "onur ve gururla" yaşamak için peşinden gidilmesi gereken gölgenin gerçeğidir. Bu gerçek, aynı karakterden hem bir hayalperest hem de bir polis muhbiri yaratan çifte oyuna da imkân verir. *Karanlık Armoniler*'deki iki hayalperest –veya iki budala– Eszter ve János için uzlaşma olasılığı yoktur: Aşırılığa karşı tedbir almaya çalışarak, toplumsal düzeni manipülatörlere bırakırlar. Eszter balinayla ilgilenmez, uzak yıldızlara benzeyen saf sesleri yeniden bulmaya ve piyanosunu Aristoksenos'un antik öğretisine göre akort etmeye (piyanosunun akordunu bozmaya) çalışır. János ise, kozmosun –armonisinde yaratıkları da içeren– düzenini görür ve bu düzenin ışığını evhamlı bakışlarında taşır. Ve naif ile bilgeyi birleştiren jestlerin sevecenliği, antik felsefecilerin sevdiği "yıldızların arkadaşlığı" ifadesindeki gibidir. Bu ikili, yalnızca kendilerine ait bir duyusal düzen oluşturur.

Bu düzenin karşısında, balinayı, etrafta dolanan kalabalığı ve bizzat kozmosu birbirine bağlı iki soruyu temel alarak algılayan ve yargılayan manipülatörlerin, toplumsal entrikaların düzeni vardır. Bu sorular şunlardır: Bu, endişe verici değil midir? Ama ayrıca: Bu endişeden nasıl bir kâr sağlanabilir? Bu diyalektik, tanıdıktır ve Bayan Eszter bunu sadakatle

uygular: Karışıklık, daha fazla düzen talep etmeye iten bir korku yarattığı müddetçe düzen için yararlıdır. Zira bir meydanda, balinanın etrafında toplanmış bir kalabalık vardır, sirkin –bizim hiçbir zaman görmeyeceğimiz– bir diğer atraksiyonu olan gizemli prensin müritleri olduğu söylenen bir kalabalık. Söylentiler bu kalabalığı karışıklıkla bağdaştırır, ama kalabalık her şeyden önce tehlikelidir, çünkü hiçbir neden ve beklemekten başka yapacak bir şey olmaksızın oradadır. Ama artık –boş vaatler de dahil– hiçbir vaatte bulunmayan bir düzenden, kendini yalnızca orada olmanın kaba gerçeğiyle meşrulaştıran bir düzenden ne tür bir yenilik beklenebilir? Tekrarın düzeni, düzenbazlık ve yeni hayat arasındaki ayrıma dahi izin vermez artık. Bundan böyle, bu düzene karşı yapılabilecek tek şey onu nedensizce ve amaçsızca yıkmaktır. Görünmez "prensin" kalabalıktan beklediği saf ve basit yıkım budur, zira bu, tekrardan kaçmak için elde kalan tek yöntemdir.

Böylece müsabaka üç taraf arasında; kalabalık, "budala" ikili ve entrikacılar tayfası arasında geçer. Bu, kaybedenlerin kazandığı bir müsabakadır. Sıradışı ve korkunç olanın tanıkları, ekranda güç kazanır, buna karşılık karakter olarak indirgenir. Kalabalığı harekete geçirmenin yararlarını ve sakıncalarını kendi çıkarları uyarınca hesaplayanlar, ekrandaki varlıklarını kabul ettirme yetisini kaybeder. Roman, Bayan Eszter'in yandaşlarının stratejik tereddütleri üzerinde duruyordu. Film ise, işler ciddiye bindiğinde Bayan Eszter'i *Radetzky Marşı* eşli-

ğinde sevgilisi sarhoş polis şefinin kollarında bir dans adımını çalıştığı odaya göndererek karakterden kurtulur. Bir sonraki sekansta, yönetmenin belli ki romanın sayfalarında bıraktığı iki karakterin –János'un yatağa yatırmakla görevli olduğu, polis şefinin kötü ve haylaz oğullarının– tehditkâr çığlıkları ve kendinden geçmiş zil sesleri bu marşın kreşendosuna eşlik ederek onu daha da gürleştirir. Entrikanın –anlatı açısından ve politik olarak– gidişatı Bayan Eszter'in ellerindedir. Ama görsel ve işitsel entrika onun elinden kurtulur. Johann Strauss'un marşı, onun için bir salon dansından ibarettir. İki haylaz tarafından "yorumlanarak" yeniden bir askerî marş haline gelir ve onların jestleri, yılbaşı konserlerinin tatlı finalini bir kıyamet gürültüsüne dönüştürür. János'u meydana, balinanın gözüne son defa baktığı ve görünmez prensin söylediği yıkım sloganlarına kulak misafiri olduğu kamyona ve ayaklanmaya çağıran sözler kafasında yankılanırken koştuğu caddeye sürükleyen filmsel aksiyon, onların öfkesiyle meydana gelir.

Bu ayaklanma, yönetmen tarafından hem büyütülür (romanda küçük bir yer tutar) hem de gerçekdışı kılınır. Bu, János'u tipik denecek kadar "romantik" bir gece manzarası önünde takip eden kameranın durmasıyla başlar: Karanlığın içinden beliren, eğimli çatıları ve iki ağacın kütlesini simetrik olarak kesen kapalı pencereleri olan, ışıl ışıl aydınlatılmış iki beyaz pitoresk bina; onların arkasında, gerçek nedenini bilmiyor olsaydık bir karnavaldan geldiğini sanabileceğimiz alevler ve patlama sesleri. Biraz sonra

katılımcılarını göreceğimiz bir ayaklanma. Ama buradaki, hiç görülmemiş türde bir isyancı topluluğudur: Ne bir slogan, ne bir öfke çığlığı, ne de yüzlerine yansıyan bir nefret ifadesi; eğer ritmik adımları arasındaki uyum ve ellerindeki sopaları ortaya çıkaran ışık olmasaydı, işlek bir saatte metrodan çıktığını sanabileceğimiz bir kalabalık. Estike gibi gecenin içinde dosdoğru ilerlemeye kararlı görünürler. Ancak çok geçmeden yürüyüşün son durağı görünür: Béla Tarr'ın kamerasının karakterlerle birlikte içinden geçmeyi sevdiği o malum kapılardan birinin karanlığı delen dikdörtgeni. Alışıldığı üzere, kamera geri geri gidecektir, karanlığın içinden beliren karakterlerin tersi yönde. Ama bu sırada, ritim ışıkla birlikte değişir: Bir hastane koridorunun kör edici beyazlığı, eşyaları parçalamak, hastaları yataklarından çıkarıp tartaklamak üzere sopalarıyla öne atılan insanları sanki yutar. Ama burada da söz konusu olan sadece jestlerdir: Kolları işini görürken gölgede kalan yüzlerinde herhangi bir nefret ifadesi, saldırdıklarına karşı bir öfke veya görevlerinden aldıkları bir haz duygusu yoktur.

Yine ışığın kontrastıyla birlikte hareket durduğunda, içlerinden ikisinin yüzünü nihayet görürüz. Bu, bir duş perdesinin çekilmesiyle ortaya çıkan seramik duvarın önünde, kör edici bir beyazlık içinde duran çok zayıf, çıplak, çıkık kaburgaları bir mumyanın sargılarını andıran bir ihtiyarın belirdiği andır. Bu ihtiyar savunmasız ama aynı zamanda dokunulmaz bir kurbandır: Ünlü tablolardaki Limbo sakinleri veya

mezarındaki Lazarus figürlerini çağrıştıran, öte dünyadan bir karakter, artık zarar vermenin veya daha fazla zarar vermenin mümkün olmadığı bir varlık. O anda, iki isyancı yüzlerini bize döner ve –yaylılar, János'un gezegenler dansını anımsatan piyano akorlarının eşlik ettiği bir ağıta başlarken– diğerleriyle birlikte çıkışa yönelir; ardından kareli camlar ardında göreceğimiz ve bize Mizogushi'nin filmlerindeki büyük karakterlerin bir örtünün veya bölmenin arkasından görünen gölgelerini çağrıştıran bir gölge geçidi başlar. Ayaklanmanın seyri şöyledir: İleri doğru bir hareket, bir kreşendo ve kalabalığın herhangi bir heyecandan yoksun olarak ve hiç bağırmadan sessizce dağıldığı yavaş bir geri çekilme hareketi. Düzenden yana olanlara nihayet her şeyi kontrol altına alma fırsatı vermekten başka bir politik-kurgusal sonucu olmayan saf maddi yıkım – bir anlamda saf sinematografik yıkım. Ama saf sinematografinin bir dizi hareketin koreografisine indirgenmesi nedensiz değildir. Bir jest silsilesi aynı zamanda belli bir duyusal dünyanın kuruluşudur. İsyancılar; vaat edilmiş yıkımı, onun korkunçluğunu ve gülünçlüğünü özetleyen yüz karşısında geri çekilirler. Ama hastanenin altüst edilişiyle János'un duyusal dünyası, meyhanenin en geri zekâlı müdavimlerinin bile canlandırabildiği bir kozmik düzen içinde yaratıkların da kendine yer bulduğu dünya yıkılacaktır. İsyancılar sessizce çıkarken, ters yöne doğru bir hareket János'un yüzünü meydana çıkarır. János bir süredir görünmüyordu ama her şeyi gördüğünü biliriz artık. Roman, masumiyetini kaybetmenin János'ta uyandırdığı duyguyu uzun

uzun işler. Sinema ise bu türden düşünceleri yansıtamaz. Buna karşılık, hikâyenin kurgusal/polisiye sonucu ile duyusal bir evrenin yıkıntılarını bir araya getirebilir. İsyana katılmakla suçlanan János, askerî mekanizmadan ancak akıl hastanesine gönderilerek kaçacaktır. Ama daha önemlisi, János'un duyusal dünyasına, aşırılığı içeren kozmosa artık yer yoktur.

Ayaklanma, her şeyi yıkma gayesine ulaşamaz. Ama her halükârda yıktığı bir şey vardır: Polisin basit düzeninden farklı, ahenkli bir düzen tasavvuruna sahip olma ihtimali. O halde, budalalık ancak deliliğe dönüşebilir. *Karanlık Armoniler*'in finali bizi, János'un –beyaz gömleği içinde hareketsiz ve sessiz, bakışları sönük, bir hastane yatağının kenarında, çıplak bacaklarını sarkıtarak oturur halde– karşımızda durduğu hastaneye geri getirir. János, *Yabancı*'nın başında hastabakıcı András'ın kovulduğu evrende kapalı kalmıştır şimdi. Ancak yanı başında, siyah paltosu içinde, klasik tamperamana* dönmesiyle birlikte evinden kovulan, ona karavanasını ve günlük tesellilerini getirmeye gelmiş Eszter vardır. Roller tersine döner, ama bir kozmos olmasa dahi yıldızların arkadaşlığı sürer. Filmlerinin umut habercisi olduğunu ileri sürerken Béla Tarr'ın demek istediği muhtemelen budur. Umuttan bahsetmezler. Bizzat umutturlar.

---

* Klasik tamperaman, klasik armoni sisteminde iki nota arasındaki bir tam aralığın iki eşit aralığa bölünmesidir. Bununla birlikte, Fransızca'da *tempérament* kelimesi "mizaç" anlamına da gelir. (*ç.n.*)

5 • AÇIK KAPALI ÇEMBER

Lanet'ten *Karanlık Armoniler*'e Béla Tarr, kelimenin Flaubertci anlamında bir üslup oluşturan biçimsel usulleri uygulamaya koyarak bütünlüklü bir sistem kuracaktır: "Mutlak bir görme biçimi", özerk bir duyusal dünyanın yaratılışı haline gelen bir dünya tasavvuru. Özneler yoktur, diyordu romancı. Hikâyeler yoktur, der sinemacı. Tüm hikâyeler Eski Ahit'te anlatılmıştır. Aldanış olduğu ortaya çıkan bekleyiş hikâyeleri. Asla gelmeyecek biri beklenir ama onun yerine her türden sahte mesih gelecektir. Ve O kendi yurduna geldiğinde, kendi halkı O'nu kabul etmeyecektir. Irimias ve János, diğer ihtimali özetlemeye yeter. Hikâyeler, yalancıların ve aldanmışların hikâyesidir, çünkü hikâyelerin kendisi yalandır. Bizi beklediğimiz şeyin geldiğine inandırırlar. Komünizm vaadi, bu çok eski yalanın sadece bir çeşitlemesi-

dir. Bu yüzden, geçmişteki yalancıların sabıkalarının sürekli irdelenmesiyle dünyanın makul bir yer haline geleceğine inanmak boştur; ayrıca, artık aldatıcı olmayan bir dünyada yaşadığımızı iddia etmek de grotesktir. Ertesi zaman, ne geri kazanılmış aklın ne de beklenen felaketin zamanıdır. Bu, tüm hikâyelerin ertesi zamanıdır, hikâyelerin öngörülen bir son ve gerçekleşen bir son arasında kestirmeler açtığı duyusal yüzeyle doğrudan ilgilenilen bir zaman. Tüm beklentilerin boşluğunu telafi etmek için güzel cümleler kurulan veya güzel planlar çekilen bir zaman değildir. Bu, bekleyişin kendisiyle ilgilenilen bir zamandır.

Dünya, Normandiya'nın küçük bir kentinde veya bir Macar ovasında, bir pencerenin camından bir bakışta yavaşça belirir, bir yüze kazınır, bir bedene yüklenir, onun jestlerini biçimlendirir ve bedenin ruh denen bölümünü oluşturur: İki bekleyiş arasında mahrem bir fark: Aynı olanı bekleyiş, tekrara alışma; ve bilinmeyeni, başka bir hayata götüren bir yolu bekleyiş. Pencerenin diğer tarafında, bedenlerin ve ruhların birlikte bulunduğu, edinilmiş davranışlardan ve inatçı düşlerden oluşan bu monadların; sıkıntıyı hem gideren hem pekiştiren kadehlerin, her şeyin bittiğini söyleyerek neşelendiren şarkıların, hüzünlendirirken çıldırtan akordeon havalarının, El Dorado'yu vaat eden ve bu vaadin yalan olduğunu sezdiren sözlerin etrafında karşılaştığı, birbirini görmezden geldiği, bir araya geldiği veya birbirlerine karşı geldiği kapalı alanlar vardır. Bunun başı da sonu

da yoktur, yalnızca dünyanın içeri sızdığı pencereler, karakterlerin girip çıktığı kapılar, toplandıkları masalar, onları ayıran bölmeler, ardından birbirlerini gördükleri camlar, onları aydınlatan neon ışıkları, onları yansıtan aynalar, ışığın dans ettiği sobalar... Maddi dünyanın olaylarının duygulara dönüştüğü, sessiz yüzlerde hapsolduğu veya sözlerle dolaşıma girdiği bir süreklilik.

Kendini icat ederek, bireylerin amacına ulaşana dek geçtiği aşamaları (zenginliğe ulaşmak, bir kadını elde etmek, bir rakibi öldürmek, iktidarı ele geçirmek) cümleler ve bölümler halinde tek tek sıralamaktan daha fazlasının yapılabileceğini keşfederek, bu tür yerleri önce edebiyat icat etmişti. Bireylerin hayatlarının harcını oluşturan şeyi bir ölçüde tüm yoğunluğuyla yeniden var etmek mümkündü: Onlarda mekânın zamana, hissedilen şeylerin duygulara, düşüncelerin eylemsizliğe veya eylemlere nasıl dönüştüğünü. Bu yolda edebiyat çifte avantaja sahipti: Bir yandan, betimlediği şeyi bakışların sınayışına tabi tutmak zorunda değildi; öte yandan, bakışların engelini aşabilir, bize camın ardındaki kişinin pencereden giren şeyi nasıl karşıladığını ve bunun onun hayatını nasıl etkilediğini anlatabilirdi. "Sanki var olmanın tüm acılığı ona tabakta servis ediliyordu" gibi cümlelerle, okuyucuya tabağı göstermeksizin, acılığı çok daha iyi hissettirebilirdi. Ama sinemada acılık değil, tabak vardır. Ve dünya pencereden içeri süzülürken, seçim yapmak gereken an gelir: Dünyanın hareketini, ona bakan ve ne hissettiğini

ifade eden yüze dönük bir karşı açı çekimle durdurmak veya bakan kişinin dünyayı yansıtmaktan ziyade perdeleyen kara bir kütleye dönüşmesi pahasına hareketi devam ettirmek. Dünyanın gözle görülür biçimde yoğunlaştığı bir bilinç yoktur. Ve sinemacı kendini; görüneni ve onun anlamını düzenleyen bir merkez olarak konumlandırmak için orada değildir. Béla Tarr için, planın önünü kapayan kara kütlenin içinden geçmekten; duvarlar ve evdeki nesneler üzerinde gezdikten sonra onları bırakıp gitmekten; karakteri gafil avlamak için onun kalkıp, dışarı çıkıp, sokakta yağmurun altında veya rüzgârda gözcülük, bir kapının ardında ricacılık, sözleri bir duvar saatinin tik taklarıyla, bilardo toplarının sesiyle ve bir akordeon havasıyla birlikte mekânda yankılanırken bir meyhane masasında veya tezgâh ardında dinleyicilik ettiği anı beklemekten başka seçenek yoktur.

Hikâye yoktur. Bu aynı zamanda şu demektir: Bir algı merkezi yoktur, sadece bekleyişin iki halinin birleşiminden oluşan büyük bir süreklilik vardır, tekrar eden normal harekete kıyasla çok küçük değişikliklerin olduğu bir süreklilik. Yönetmenin vazifesi, bu sürekliliğin yapısını hissettiren belli sayıda sahne oluşturmak ve iki bekleyiş oyununu en yüksek şiddetine ulaştırmaktır. Plan-sekans, bu oluşumun temel birimidir; çünkü sürekliliğin doğasına, yani –bekleyişlerin birleştiği veya ayrıldığı, bunların varlıkları bir araya getirdiği ve birbirleriyle çatıştırdığı– yaşanan sürenin doğasına saygı duyar. Eğer bir merkez yoksa, durumların ve onları yaşayanların hakikatine

yaklaşmak için tek vasıta, bir yerden bu yerde bir şey bekleyen birine durmaksızın giden bu harekettir. Tek vasıta, bir yerin manzarasını oluşturan ve ona boğucu gücünü veya düş sanallığını veren unsurlar (bir salonun çıplaklığı veya ona ritim veren sütunlar ve bölmeler, duvarların döküntüsü veya bardakların ışıltısı, neon ışıklarının şiddeti veya sobanın dans eden alevleri, pencereleri bulanıklaştıran yağmur veya bir aynanın ışığı) üzerinde gezinmek için doğru ritmin bulunmasıdır. Béla Tarr şunda ısrarcıdır: Montaj, ayrı bir uygulama olarak, filmlerinde çok az öneme sahiptir, çünkü zaten kendi içinde sürekli değişen sekansın temelinde yer alır. Tek çekimde kamera, sobanın veya vantilatörün yakın planından bir tiyatro işlevi gören meyhanedeki etkileşim karmaşasına geçer; bir elden bir yüze tırmanır ve sonra onu bırakıp kadrajı genişletir veya diğer yüzler üzerinde gezinir; karanlık alanlardan geçer ve ardından artık farklı bir seviyede yakaladığı diğer bedenleri aydınlatır. Böylece, hareket ve hareketsizlik arasında sonsuz miktarda, küçük çeşitlemeler yaratır: Bir yüze doğru yavaşça ilerleyen kaydırmalı çekimler veya hareketin başta fark edilmeyen duraklamaları.

Sekans, sürekliliği içinde karşı açıyı olduğu kadar alan dışını da kapsayabilir. Bir sözün kaynağından alıcısına gitmek için bir plandan bir başkasına geçmek söz konusu değildir. Alıcı, sözün telaffuz edildiği zamanda mevcut olmalıdır. Ama bu mevcudiyet, onun sırtının, hatta sadece elinde tuttuğu bir bardağın mevcudiyeti olabilir. Konuşana gelince,

yüzü bize dönük olabilir, ama çoğunlukla sadece sırtını veya profilini görürüz, hatta sözleri genellikle kendisi görülmeksizin oradadır. Ama konuşanın, dış ses mi yoksa alan dışındaki bir varlık mı olduğu pek belli değildir. Ses, ait olduğu bedenden koparılmış bir haldedir ama sekansın hareketinde ve atmosferin yoğunluğunda mevcuttur.[2] Ses, ancak sürekliliğin her bir görsel veya işitsel unsurunu kapsayan genel bir peyzajın unsurları olarak konuşmacıya ve dinleyiciye aittir. Sesler bir çehreye değil bir duruma iliştirilir. Sekansların sürekliliğinde tüm unsurlar hem birbirlerine bağımlı hem de özerktir, hepsi durumun içselleştirilmesine yönelik eşit bir güçle, yani bekleyişlerin birleşimiyle donatılmıştır. Béla Tarr'ın sinemasına özgü eşitliğin anlamı burada yatar.

Bu anlam, her unsura ve her unsurun bir süreklilik mikrokozmosu kompozisyonuna katılma biçimine eşit derecede özen göstererek kurulur – sürekliliğin kendisi her unsurla aynı yoğunluktadır. Sinemaya, edebiyat tarafından önüne konulan zorluğu kaldırma imkânı veren, bu eşitliktir. Sinema, görünenin sınırını aşıp, bize dünyayı yansıtan monadların ne düşündüğünü gösteremez. Kameranın etrafında döndüğü karakterlerin bakışlarını ve kapalı dudaklarını hangi imgelerin hareketlendirdiğini bilmeyiz. Kendimizi onların duygularıyla özdeşleştiremeyiz. Ama daha önemli bir şeyi; içinde şeylerin karakter-

---

[2] Bu nedenle Béla Tarr, filmin duyusal dokusunu bozmadan dublaj kullanabilen (*Karanlık Armoniler*'de ve *Londra'dan Gelen Adam*'da) nadir sinemacılardan biridir.

lere nüfuz ettiği ve onları etkilediği süreyi, tekrarın ıstırabını, başka bir hayatın anlamını, bu başka bir hayat hayalinin peşinden gitmek ve hayal kırıklığına katlanmak için gereken onuru kavrarız. Sinemacının etik niyeti ile yağmurun ruhlardaki yolculuğunu ve ruhların ona karşı koyuşunu izleyen plan-sekansın ihtişamı arasındaki denklik burada yatar.

Bu denklik, radikal realizm ile ustalıklı bir yapaylık arasındaki denkliktir aynı zamanda. *Aile Yuvası*'nın epigrafında yazılı sözleri hatırlayalım: "Bu gerçek bir hikâyedir. Bu hikâye, kahramanlarımızın başından geçmedi ama geçebilirdi." Bu cümle demek istiyor ki, bu hikâye, filmde temsil edilenlere benzer tüm karakterlerin her gün yaşadığı dramları andırıyor. Oyuncular, profesyonel değildi ve her ne kadar filmdeki durumu yaşamasalar da benzer durumlara aşinaydılar; doğaçlama diyaloglar da gündelik konuşmalara olabildiğince yakındı. Buna karşılık, *Şeytan Tangosu*'nda oynayan kişilerin gerçek hayatta, hayalî bir komünite kuran bir şarlatana bütün birikimlerini vermiş olması veya *Karanlık Armoniler*'deki Alman oyuncuların Macaristan kırsalının küçük şehirlerindeki gündelik yaşama dair tecrübe sahibi olması ihtimali çok düşüktür. Onlar öncelikle, inancın hayatları nasıl etkilediği üzerine bir kıssanın başkahramanları olarak oradadırlar. Ama inanç, hayatları sadece durumlar aracılığıyla etkiler. Ve durumlar her zaman gerçektir. Maddi varoluşun kumaşından; eylemsizliklerin, bekleyişlerin ve inançların süresinden biçilmişlerdir. Gerçek bedenleri, belli mekân-

ların gücüyle karşı karşıya getirirler. Bir Béla Tarr filminin inşası her zaman bekleyiş oyununa uygun bir mekânın arayışıyla başlar. Bu mekân, filmin ana karakteridir. Yönetmen, *Lanet* filmi için mekânı belirlemek amacıyla sosyalist Macaristan'ın müsadere edilmiş birçok endüstriyel bölgesini gezer ve kentsel dekoru, farklı yerlerden aldığı unsurları birleştirerek kurmaya karar verir. Aynı şekilde, *Londra'dan Gelen Adam'ın* hazırlığı sırasında birçok Avrupa limanını dolaşır; en ihtimal verilmeyecek olanı, yani Bastia'yı seçer ve oradaki eğlence gemilerini çıkarttırarak limanı İngiltere-Fransa arasında sefer yapan bir geminin yanaşmasına hazır hale getirir. Ve *Torino Atı*, öncelikle bir karakterin –bir tepenin sırtındaki yitik bir ağacın– etrafında kurulur; Béla Tarr, bu ağacın karşısına diğer karakterleri ağırlamaya uygun bir ev inşa ettirmiştir özellikle.

Öyleyse ne stüdyo dekoru ne de işgal edilen, elverişli bir mekân. Mekân, hem tamamen gerçektir, hem de tamamen film için oluşturulmuştur: Macar kırsalındaki tekdüze ova veya bir Akdeniz limanının yüksek cepheleri ve dar yolları, hem bir durumu besleyen atmosferik ve insani gerçekliğin tüm ağırlığını hem de bu durumun içindeki bedenleri birbirine bağlayan hareketler bütününün sanallığını taşır. Oyuncuların performansını yükselten de aynı "realizm"dir. Bunlar ne geleneksel icracılardır, ne de ekranda kendi hikâyelerini yaşayan bireylerdir. İster *Sonbahar Almanağı'*ndaki genç adamı oynayan ve *Torino Atı'*nda yaşlı adam olarak karşımıza çı-

kan János Derszi gibi kariyer sahibi oyuncular, ister *Şeytan Tangosu*'nda küçük Estike'yi canlandıran ve *Torino Atı*'nda yaşlı arabacının kızı olarak karşımıza çıkan Erika Bók gibi amatörler olsun, pek fark etmez. Onlar öncelikle "şahsiyetlerdir," der Béla Tarr. Karakter olmaları gerekir, karakterleri oynamaları değil. Bu formülün sıradan gibi görünmesi aldatıcı olmamalı. Oyuncuların görevi kendilerini kurmaca karakterlerle özdeşleştirmek değildir. Onların –karakterlerin hususiliğini yansıtma niyeti gütmeksizin– bir durumu anlatan sözlerinde realizm yoktur. Ama varlıklarında saklı hakikati ortaya çıkarmak için Bresson tarzı "nötr" bir ton benimsemelerine de gerek yoktur. Onların sözleri zaten bedenlerinden ayrılmıştır; sisin, tekrarın ve beklentinin yayılışıdır. Mekânda dolaşırlar, havada dağılırlar veya diğer bedenleri etkilerler ve yeni hareketler doğururlar. Realizm durumları yaşama biçimindedir. Amatör veya profesyonel, "aktörler"de olması gereken, durumları anlama ve cevaplar bulma kapasitesidir – drama dersleriyle değil hayat tecrübesiyle, veya başka bir yerde şekillenen sanatçı pratiğiyle oluşturulan bir kapasite. Jànos rolünü üstlenerek *Karanlık Armoniler*'i mümkün kılan Alman rockçı Lars Rudolph'un; *Londra'dan Gelen Adam*'da Maloin'ı canlandıran Prag Tiyatrosu müdürü Miroslov Krobot'un veya *Lanet*'te Makyavelyen meyhaneciyi, *Karanlık Armoniler*'deki asık suratlı meyhaneciyi ve *Londra'dan Gelen Adam*'daki melankolik meyhaneciyi başarıyla oynayan, Budapeşte'ye bir soykırım anıtı yerleştiren ve Béla Tarr'ın birçok filminde

baş set tasarımcısı olarak çalışan heykeltıraş Gyula Pauer'in hayata geçirdiği, bu kapasitedir.

Bunun ayrıcalıklı örneği, duyusal dokuyu ve sekansların ritmini önceden sezen etkileyici melodilerinden ötürü, Béla Tarr'ın filmlerinin yardımcı yazarı olarak gösterilen müzisyen Mihály Vig'dir.[3] Vig, Irimias'ı, hariçten gelen bir karakter gibi, içsel bir müziğin icrası gibi, Petöfi'nin *Macar Ovasında Yolculuk* şiirinden okuduğu dizeye verdiği düşsel tonu bu düzenbaz karakterin yalan sözlerine de vererek oynar. Çünkü düşlemek ve yalan söylemek, içmek ve sevmek gibi, aynı müzikten doğar; bekleyişin aynı temel biçimine mensupturlar. Canlandırdıkları karakteri bir filmden diğerine, bazen ön planda karakterler bazen yalnızca belli bölümlerde karşımıza çıkan figüranlar olarak aktaran oyuncuların sağladığı, aynı duygusal istikrardır. Oyuncu Eva Almassy Albert'in *Şeytan Tangosu* boyunca ve *Londra'dan Gelen Adam* filmindeki restoranda örtük biçimde canlandırdığı, aynı roldür – erkek arzusunun melankolik nesnesi. Restoranda bakışlarını onun kürküne diken kişi ise, daha önce *Şeytan Tangosu*'nda onun akordeon sesiyle tepinişini pencere camına yapışmış halde izleyen küçük Estike'yi canlandıran oyuncudur. Yine *Karanlık Armoniler*'deki ve *Lanet*'teki meyhaneci tarafından işletilen aynı restoranda, Alfred Jaraï aynı vazifeyi sürdürür ve *Şeytan Tangosu*'ndaki meyhanede olduğu gibi kendini soytarılığa verir. *Karanlık*

[3] Bu müziği dinlememe yardımından ötürü Camille Rancière'e teşekkür ederim.

Armoniler'de canlandırdığı çifte figürle ("prensin" tercümanı ve yardakçısı) ve *Torino Atı*'ndaki kıyamet habercisi karakteriyle felaket tellallığı rolünü aynı oyuncu –Mihály Kormos– üstlenir. Ve Erika Bók, ihtiyar Ohlsdorfer'ın kızının jestlerinin değişmezliğinde veya Maloin'ın kızının lüks hevesinde küçük budalanın anısını sürdürür.

Değişim umudunun ve özdeşlik beklentisinin birbirine eşlik ettiği; bireylerin onurunu ayaklar altına aldığı duruma felaket haberinin ve ayartılmanın biçim verdiği, tipik denecek kadar sıradan bir mekân – Béla Tarr filmlerinin, anlamlı varyantlarını yaratmaya mecbur olduğu formül budur. *Londra'dan Gelen Adam*, bu formülün örneklerinden biridir: Formülün dışarıdan gelen bir entrikaya uygulanışı. *Torino Atı*, tersi bir durumun örneğidir: Minimum unsurlarına indirgenen formül, ardından başkalarını çekmeye gerek bırakmayan film. Simenon'un romanının Béla Tarr'a sunduğu, ayartılmanın bir örneğidir: Memur Maloin, geceleri çalıştığı makasçı kulübesinin tepesinden, bir valizin gemiden fırlatılarak gümrükten kaçırılmasına, sonra iki suç ortağının kavgasına ve valizin limandan denize düşmesine tanık olur. Onu sudan çıkarmasıyla birlikte kendini, tabiatına rağmen, hırsızın katili olacağı bir olaylar zinciri içinde bulur. Béla Tarr, bu hikâyeden bir durumu tutup çıkarır; cam kulesindeki yalnız adamın, yirmi beş yıldır tüm işi her akşam yolcuların gemiden inmesini izlemekten ve tren yolunu açan kolu çekmekten ibaret olan adamın durumunu. Rutinle şekillenmiş,

işi yüzünden izole olmuş, durumundan dolayı küçük düşmüş ve pencereden görünen hadiseyle kendisine bir değişim ihtimali sunulan adamın.

Yönetmen ayrıca, karakteri, Simenon'un kahramanını kuşatan bar müdavimleri, tüccarlar ve balıkçıların küçük, pitoresk dünyasından itinayla soyutlar. Olayın geçtiği kafeleri ve otelleri, içine bir akordeon, bir bilardo masası ve her zamanki oyuncu ekibinden oluşan sarhoşları ve soytarıları yerleştirdiği tek bir kafe-otel-restoranda birleştirir. Hikâyeyi birkaç ana ilişkiye ve figüre indirger: Maloin için, karısının ve kızının bir aşağılanma halini temsil ettiği aile yuvası vardır; Maloin'ın pencereden gördüğü, sokak fenerinin çizdiği ışık çemberinde bir gölgeye, kayıp valizin aranması için ödünç alınmış kayık üstünde mitolojik bir figüre dönüşen, daha sonra İngiliz polis müfettişinin valize karşılık cezadan kurtulmayı teklif ettiği sessiz dinleyicisi ve Maloin'ın cinayetinin yalnız görüntüsünü değil sesini de örten kulübesinin gizli sakini olarak karşımıza çıkan hırsız Brown vardır; ve nihayet, ikna edici sözlerin adamı –romanda polislik vazifesini ve hırsızlık kurbanı ailenin teşebbüslerini tek bir figürde birleştiren– müfettiş Morrison vardır: Bayan Eszter'in entrikalarını ve *Şeytan Tangosu*'ndaki yüzbaşının emrinde çalışarak ömrünü tüketmiş bir Irimias'ın retoriklerini kullanarak tüm karışıklığı kendi lehine çevirmeyi bilen düzen figürü. Sınırları böylece çizilmiş evrende yönetmen, Maloin'ı birkaç temel tutuma indirger: Baştan çıkarıcı nesneye veya türlü tehdit unsurla-

rına dikilmiş bakışlar; banknotları sobanın üstünde kurutan ellerin titiz çalışması; bar sahibiyle satranç maçı veya içme rutini; evdeki sahnelerde veya kızı Henriette'i yerleri silmek için eğilmiş halde görmeye dayanamadığı için işten almaya geldiği kasap dükkânında geçirdiği öfke nöbetleri; kızına bir kürk alabileceğini ve onun aynada kendine gururla bakmasını sağlayabileceğini gösterdiği butikte sefalete meydan okuma: Henriette'ten önce Estike'nin, kollarındaki bir ölü kediyle ulaşmaya çalıştığı "kazananlar" dünyasına gülünç katılım.

Valizin yol açtığı bir dizi karışıklık, Maloin'ın, isteği dışında gelişen cinayetin gerçekleştiği kulübeden –kapının tahtalarından başka bir şey görmeyiz ve dalgaların sesinden başka bir ses duymayız– bitkin bir halde ve soluk soluğa çıkışıyla sonlanır. Daha sonra, Morrison'ın aslında çoktan ölmüş olan adamı bulmak için gülünç bir strateji uyguladığı restoranda valiz –sanki Maloin'ı ardından sürüklercesine– yeniden belirecektir. Kulübeden çıkarken Maloin, kaderine karşı koymaktan vazgeçecektir, tıpkı savunmasız kurbanın karşısında geri çekilen isyancılar gibi. Simenon'un karakteri, kurtuluş olarak gördüğü hapishaneye doğru gidiyordu. Bu şans, Béla Tarr'ın karakterine sunulmaz. Yozlaşmış düzenin tecessümü olan Morrison, kendisi için önem taşıyan tek şeyi, parayı bulmaktan memnundur ve Maloin'a, Yehuda'nın kesesini –üzerinde kraliçenin resmi olan birkaç banknotun bulunduğu bir zarfı– uzatır. Simenon'dan alınan hikâye, bir Krasznahorkai romanı gibi biter:

Başlangıç noktasına geri dönerek. Ama Béla Tarr'ın filmi başka türlü biter: Brown'un dul kalan eşinin metanetli yüzüne doğru yavaşça ve en fazla birkaç santimetre yükselen belli belirsiz bir kaydırmalı çekimle. Kadın, Morrison'ın para teklifi boyunca ağzını açmamıştır, dönüp duran dört akordeon notası (*si-do-re-mi*) kadar inatçıdır sessizliğinde, ne adamın teselli sözleri söyleyen kara siluetine bakar, ne de onun çantasına koyduğu beyaz zarfa. Tüm film boyunca kahve teklifini geri çevirmek için söylediği iki kelime –"Hayır, teşekkürler."– dışında ağzını açmayan kadının son görüntüsüyle birlikte ekran beyazlaşır. Tüm pazarlığa, hikâyelerin her zaman pazarlıklardan ve yalanlardan ibaret olan mantığına yabancı kalarak korunan onurun saf simgesidir bu.

Böylece *Londra'dan Gelen Adam*, geçici olarak sekteye uğrayan tekrarın ve aldanışa götüren vaatlerin hikâyelerini anlatan sayısız kurgudan herhangi birine Béla Tarr sisteminin nasıl nakledildiğini gösterir. *Torino Atı*, bunun tersi bir tutum takınır: Durumları artık hiçbir hikâyeye nakletmemek; durumu ve hikâyeyi en temel şemaya göre saptamak: Olabildiğince az sayıda kişinin –iki bireyin– hayatlarının peş peşe birkaç günü. Bu bireyler olabildiğince çok şeyi, iki cinsiyeti ve iki kuşağı, ama ayrıca iki tür grafik çizgisini temsil eder: Gövdesine yapışık, hareketsiz sağ koluyla katılığı vurgulanan uzun bedeni ve gri sakalıyla adamın cılız profilinin düz çizgisi; yüzü, evde uzun ve cansız saçlarıyla, dışarıda ise rüzgârın havalandırdığı başlığıyla çoğunlukla örtülü olan kı-

zın vücudunun eğrisi. Hiçbir vaatle bölünmeyen, tek bir ihtimalle karşı karşıya olan bir gündelik zaman: Artık tekrar bile edememe ihtimali. Beklentilerin kesiştiği ve pazarlıkların yapıldığı kafeler yoktur artık. Rüzgârlı bir kırda yitmiş bir ev vardır sadece. Hiçbir yanılgı, hiçbir pazarlık, hiçbir yalan yoktur artık: Yalnızca bir hayatta kalma meselesi – ertesi güne çıkmak, haşlanmış patatesten ibaret bir öğünle mümkündür ancak. Bu mesele, üçüncü bir karaktere, ata bağlıdır.

Béla Tarr evreninde hayvan, *Lanet*'ten itibaren, insanın sınırıyla yüzleştiği bir figürdür: Karrer'in birlikte havladığı, birikintilerden su içen köpekler; *Şeytan Tangosu*'nda, komüniteden tasfiye edilen inekler, mezbahadan kaçan atlar ve Estike'nin işkence ettiği kedi; *Karanlık Armoniler*'deki korkunç balina ve son olarak Henriette'in boynunu saran tilki kürkü. Burada ise, köpeklerin su içebileceği bir birikinti yoktur, süt verilebilecek bir kedi yoktur, oradan geçen bir sirk yoktur, soylu olan her şeyin yok oluşunu bildiren bir felaket habercisi ve kuyu suyunun cezbettiği bir çingene kafilesi vardır sadece. Birkaç rolü bir araya getiren at vardır: O, iş için kullanılan araçtır, Ohlsdorfer ve kızı için hayatta kalma yoludur. Ayrıca, Nietzsche'nin delirdiği gecenin öncesinde Torino sokaklarında kucakladığı, insanlar tarafından dövülen ve eziyet edilen attır. Ama bunun yanı sıra, sakat arabacının ve kızının varoluşunun sembolüdür, Nietzsche'nin devesinin kardeşidir, her türlü yükü yüklenmek için yaratılmış varlık. Böylece,

dramın üç aktörü etrafında üç ayrı zaman örülür. Bir yanda, atın Brown'ın ölümü gibi tahtaların ardında gizli kalacak ama babanın yuları çıkardığı ve sonra kızın ahırın kapısını çarpıcı bir do minör pedal eşliğinde kapadığı üçlü finale dek yavaşça yaklaştığını atın yorgun başından ve kızın jestlerinden sezinleyeceğimiz ölüme götüren tükeniş zamanı vardır. Bu final zamanının, evin iki sakini ile suyu çekilmiş kuyu ve artık yanmayı reddeden lamba için acımasızca ilerlediğini görürüz.

İkinci zaman, değişim zamanıdır, baba ve kızın tüm eşyalarını adam sakat olduğu için kızın çekeceği bir el arabasına yüklediği sabah teşebbüs edilen değişimin zamanı – sosyalist Macaristan'da doğan aktris muhtemelen *Cesaret Ana*'nın yük arabasını çeken Helene Weigel'in sembolik imgesini hatırlatacaktır. Atın koşum takımının, ufku ikiye bölen ağacın ardında bir hayalet gölge gibi yavaşça kaybolduğunu, sonra belirsiz bir noktada yeniden ortaya çıktığını ve tepenin üstünde eve doğru ters yönde yol aldığını sanki baba veya kızın çoğunlukla bir tabure üzerinde yanında oturduğu pencerenin ardında dikiliyormuşuz gibi gördüğümüz bu sekans, bize *Şeytan Tangosu*'nun görsel bir özetini sunar. Üçüncü zaman, tekrarın zamanıdır; rüzgârda dans eden yaprakların arasından uzaktaki çıplak ağacın görüldüğü pencerenin ardındaki nöbetin zamanı. Bu, geri döndüklerinde, kızın saçlarıyla çevrili, duyguları kestirilemeyen oval yüzünü ardında fark ettiğimiz pencereye doğru, rüzgârın ve pusun içinden yavaşça yaklaşan kamera

hareketidir. Bu, ertesi gün, ata sessiz veda sonrası, önce bulanık olan, kameranın geri çekilmesiyle bize rüzgârı, yaprakları, ufuktaki ağacı ve düşüncelerine artık nüfuz edemediğimiz ihtiyarın sırtını gösteren pencere camıdır.

Çünkü tekrarın kendisi ikiye ayrılır, çingenelerin verdiği Anti-İncil'in kızın parmaklarıyla takip ederek hecelediği satırları gibi: "Sabah geceye dönüşecektir ve gece sona erecektir." Işığın baba ve kızın önlerinde patatesleriyle oturduğu masayı yavaşça ortaya çıkardığı altıncı gün, sahiden de sabah gecenin üstüne çöküyor gibidir. "Yememiz lazım," der baba, ne var ki, geriye atılmış saçlarıyla solgun yüzü ortaya çıkan kız suskun ve hareketsiz durur, adamın parmakları da tabağın yanında duraksar. Ve çok geçmeden, karanlıkta güçlükle seçilen yüzler yeniden kaybolacaktır. Ama hareketsiz bedenlerle ve ifadesiz yüzlerle beklenen son, nihai felaket değildir. Bu daha ziyade, artık hareketsiz olsalar da, film boyunca kararlı ve sabırlı jestleriyle kendilerini rüzgârın ve sefaletin yazgısına bırakmayı inatla reddeden bir imge yaratmış varlıkların karşı karşıya olduğu yargı zamanıdır. Gecenin içinde yiten mağlup bedenler, bir sonraki sabaha hazırlanmak için her sabah yaptıkları jestlerdeki sebatı hafızalarında taşırlar. Karakterlerin nihai sessizliği üzerine çöken gecede, insanlara ve atlara, bu "kaybedenler"e küçük düşürücü bir hayatı layık görenlere, ikinci gündeki Nietzschevari felaket habercisinin dediği gibi dokundukları her şeyi bir mülkiyet nesnesine çevirerek

mahveden, düşleri ve ölümsüzlüğü dahi kendilerine mal ettikleri için ve değişim zaten gerçekleştiği için her türlü değişimi imkânsız kılanlara karşı sinemacı katışıksız bir öfke duyar hâlâ.

Son film, diyor Béla Tarr. Bu ifadeden, bunun bir zamanın sonu filmi olduğunu, hiçbir gelecek vaat etmeyen bir bugünün tasviri olduğunu anlamamak gerekir. Bu daha ziyade, sonrasında geriye gitmenin mümkün olmadığı filmdir: Sekteye uğrayan tekrarın şemasını ilk unsurlarına ve varlığın kaderine karşı mücadelesini son dayanağına geri getiren, dolayısıyla da tüm diğer filmleri, aynı şemanın başka bir hikâyeye uygulandığı bir fazlalık kılacak bir film. Son filmini çekmiş olmak, artık film çekmenin mümkün olmadığı bir döneme girmek değildir. Ertesi zaman, her yeni filmle aynı sorunun sorulacağının bilindiği zamandır: Prensipte hep aynı olan hikâye üzerine neden bir başka film daha çekilsin? Buna şöyle bir cevap getirilebilir: Çünkü bu aynı hikâyenin belirleyebileceği durumların incelenmesi, bireylerin durumlara dayanabilmek için gösterdiği sebat kadar sonsuzdur. Son sabah, hâlâ bir önceki sabahtır ve son film hâlâ fazladan bir filmdir. Kapalı çember daima açıktır.

"Ertesi zaman, artık hiçbir şeye inanmayanların tekdüze ve hırçın zamanı değildir. Bu, inancın -hayat onu diri tuttuğu sürece- boy ölçüştüğü saf, maddi olayların zamanıdır."

[...]

"Ertesi zaman, ne geri kazanılmış aklın ne de beklenen felaketin zamanıdır. Bu, tüm hikâyelerin ertesi zamanıdır, hikâyelerin öngörülen bir son ve gerçekleşen bir son arasında kestirmeler açtığı duyusal yüzeyle doğrudan ilgilenilen bir zaman. Tüm beklentilerin boşluğunu telafi etmek için güzel cümleler kurulan veya güzel planlar çekilen bir zaman değildir. Bu, bekleyişin kendisiyle ilgilenilen bir zamandır."




ISBN 978-605-86729-6-3